CARMEN POPESCU

CARMEN POPESCU

STUDII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ ȘI COMPARATĂ

EDITURA UNIVERSITARIA
Craiova, 2023

Referenți științifici:

Conf.univ.dr. Daniela ROGOBETE

Conf.univ.dr. Lavinia SIMILARU

Copyright ©2023 Editura Universitaria

Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
POPESCU, CARMEN
Studii de literatură universală şi comparată / Carmen Popescu. - Craiova : Universitaria, 2023
Conţine bibliografie
ISBN 978-606-14-1960-9

82.09

© 2023 by Editura Universitaria
Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețelele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

CUPRINS

Notă asupra volumului 7

Corpus universal, metodă comparatistă..... 9

Schiță provizorie pentru conturarea câmpului conceptual al imaginarului..... 53

Resurse teoretice pentru studiul tragediei..... 83

Principalele direcții în teoria și critica tragediei..... 108

Palimpsestul eschilean la Eugene O'Neill: *Din jale se-ntrupează Electra* 147

Simbolistica metamorfozei. O abordare comparatistă..... 175

Rezistența poetică la frică și anxietate: John Berryman și Mircea Ivănescu..... 225

Subiectivitatea și sinele dialogic în poezia lui Scott Cairns și a lui Cristian Popescu 247

Coborâri în infern. Palimpseste dialogic-diferențiale..... 279

Notă asupra volumului

Majoritatea capitolelor din această carte se bazează pe articole publicate anterior, în română sau în engleză. Primul capitol, *Corpus universal, metodă comparatistă*, nu a mai fost publicat dar folosește câteva pasaje din articolul meu *World Literature and Comparative Literature. Some Methodological Aspects*, apărut în *Cultural Dialogues*, edited by Emilia Parpală and Carmen Popescu, Craiova, Editura Universitaria, 2023, pp. 64-79. Celelalte capitole corespund, în ordine, următoarelor articole:

Schiță provizorie pentru conturarea câmpului conceptual al imaginarului, în *Studia linguistica et philologica in honorem Magistrae Adriana Uliu*, coordonat de Lavinia Similaru și Marinella Coman, Craiova, Editura Universitaria, 2018, pp.178-219.

Theoretical Resources for the Study of Tragedy - Modern Comparative Perspectives, în *Communicating Identities. Literature and Other Forms of Verbal Interaction*, edited by Emilia Parpală & Carmen Popescu. Craiova, Editura Universitaria, 2021, pp. 71-83.

Principalele direcții în teoria și critica tragediei, în curs de apariție în lucrările Conferinței *Text, pretext, context* (Craiova, 2023).

Palimpsestul eschilean la Eugene O'Neill: *Din jale se-ntrupează Electra*, în *Dialoguri culturale: teorii și practici*, coordonat de Emilia Parpală și Carmen Popescu, Craiova, Editura Universitaria, pp. 127-140.

Simbolistica metamorfozei în antichitatea clasică și în modernitate, în „Lucrările Simpozionului *Receptarea antichității greco-romane în culturile europene*", ediția I, Craiova, Editura Universitaria, 2008, pp. 567-585.

Coping with Fear and Anxiety in a Poetic Way: John Berryman and Mircea Ivănescu, în *Language, Literature and Other Cultural Phenomena. Communicational and Comparative Perspectives*, edited by Emilia Parpală și Carmen Popescu, Craiova, Editura Universitaria, 2019, pp. 51-64.

Subjectivity and the Dialogic Self: The Christian Orthodox Poetry of Scott Cairns and Cristian Popescu, in *Literature as Dialogue: Invitations Offered and Negotiated*, edited by Roger D. Sell, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing, Dialogue Studies Series 22, 2014, pp. 197-218.

The Dialogic-Differential Palimpsest in Scott Cairns' Three Descents, in *Signs of Identity. Literary Constructs and Discursive Practices*, edited by Emilia Parpală, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017, pp. 181-199.

Toate materialele publicate anterior au trecut printr-un proces de rescriere, multe fiind substanțial modificate și amplificate. Acolo unde nu este menționat explicit un traducător, traducerile din engleză sau franceză îmi aparțin.

CORPUS UNIVERSAL, METODĂ COMPARATISTĂ

1. Introducere. Fundamente epistemologice

Literatura universală și comparată este considerată azi o disciplină autonomă, cu propriul obiect de studiu, cu propriile proceduri analitice și resurse teoretice. În cel mai simplu mod posibil, putem vedea literatura universală ca pe un obiect de studiu sau corpus (cvasi-infinit) și comparatismul ca metoda pe care o folosim pentru a studia o diversitate de opere literare într-o perspectivă transnațională. În același timp, există o strânsă interdependență între acest tip de cercetare și alte domenii importante din trunchiul mai mare al studiilor literare: teoria literaturii[1] și poetica[2], istoria literară (națională și internațională), istoriile particulare ale literaturilor și, nu în ultimul rând, critica literară. De fapt, diversele valuri și etape ale comparatismului s-au remarcat și prin promptitudinea, acribia dar și inventivitatea cu care au receptat și asimilat noutățile din diversele curente critice care s-au succedat, de la structuralism, poststructuralism, teoria intertextualității și arhetipologie la, să zicem, feminism, postcolonialism, ecocritică, studii culturale, geocritică, umanitățile digitale etc. Comparatismul ca metodă critică a fost, de altfel, una din secțiunile congresului din 2013 al Asociației Internaționale de Literatură Comparată care s-a ținut la Paris. În volumul 3 (*Le comparatisme comme approche critique/ Comparative Literature as a Critical Approach. Objects, méthodes et pratiques*

[1] O referință esențială în acest sens este *Comparatism și teoria literaturii* de Adrian Marino (1998).

[2] Sau *poetologia*, ca în cartea *De la poétologie comparative* de Michel Beaujour (2017), unde este comparată producția literară a societăților fără scriere (Kaluli din Mali, Dogonii din Noua Guinee) cu cea a societăților centrate pe o cultură a scrisului (elenă, chineză, arabă și yemenită).

comparatistes/ Objects, methods, practices, sous la direction de/ edited by Anne Tomiche), editoarea precizează că

> „a reflecta asupra specificităților comparatismului ca abordare critică conduce la deplasarea dezbaterilor din jurul literaturii comparate – chestionări în mod tradițional centrate asupra „crizei" permanente a disciplinei și, într-un sens mai larg, a studiilor literare, asupra clivajelor așa-zis ireconciliabile între diferitele forme de comparatism („în stilul francez", „în stilul german", „în stilul american"...), sau poate asupra evoluțiilor disciplinei și asupra noilor domenii de studiu care apar cu cronologii variate în funcție de tradițiile naționale... înspre reflecții asupra bazelor pe care trebuie să le stabilim pentru o *critică comparatistă* și pentru o critică literară autentic comparatistă" (Tomiche 2017: 18).

S-a considerat într-o vreme că „literatura comparată nu este o disciplină independentă, care să aibă criterii exclusiv ale sale și propria-i finalitate, ci este, cum s-a spus, o ramură a studiului literaturii în general" (Ciorănescu 1997: 32). Totuși, unii teoreticieni nu se resemnează cu ideea că literatura comparată nu poate să aibă o metodologie proprie. În *Comparatism și teoria literaturii*, Adrian Marino a dedicat capitolul V tocmai *metodei comparatiste*, exprimându-și chiar opțiunea pentru „monism metodologic" (1998: 100) și pentru intenția de a rezista oricărei „tentații eclectice", de exemplu „grefelor hibride" (*Ibidem*: 94) între mai multe abordări la modă, care nu devin în mod „magic" comparatiste numai pentru că le aplicăm unui corpus multicultural. Ba chiar dimpotrivă, teama lui Marino este că aceste grile împrumutate vor absorbi domeniul, care își va pierde și bruma de autonomie și legitimitate pe care o are. Prin urmare, problema autonomiei metodologice rămâne și azi controversată.

Așadar, comparația literară este un demers critic specific, care analizează similitudinile și diferențele dintre texte sau opere literare, corpusuri sau chiar literaturi întregi, mai cu seamă atunci când acestea provin din literaturi diferite, care folosesc ca mijloace de comunicare

limbi diferite[3]. Dacă un element tipic pentru comparatism este orientarea lui *transnațională*, trebuie spus, totodată, că metoda comparatistă este folosită de mult timp și în istoria și critica literară cu aplicație națională. În același timp, statutul literaturilor naționale însele începe să fie văzut tot mai mult într-o perspectivă transnațională, internațională, mondială sau universală și separația între *național* și *internațional* apare, sub anumite aspecte, tot mai artificială și mai greu de susținut, mai ales de când s-a recunoscut dimensiunea imaginară, construită a națiunii (vezi Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism*, 1983). Seriile editoriale de tipul „literatura x ca literatură mondială" au devenit tot mai răspândite. Un studiu atent al oricărei literaturi naționale ne convinge că dimensiunea „străină" face parte din codul genetic al acestei literaturi, prin prezența incontestabilă a influențelor receptate, a modelelor, tiparelor și motivelor împrumutate, direct, sau indirect, prin intermediul traducerilor și a altor forme de mediere, din alte literaturi. De fapt, chiar și emergența conștiinței naționale, care devine tot mai pronunțată odată cu romantismul, poate fi considerată un moment într-o lungă evoluție a cosmopolitismului (care presupune conștiința universalității). Aceasta este perspectiva lui Paul Van Tieghem, unul din cei mai importanți reprezentanți francezi ai tradiției comparatiste, a cărui lucrare, *Literatura comparată*, datează din 1931:

> „După cosmopolitismul cavaleresc și creștin al Evului mediu, după cosmopolitismul umanist al Renașterii, după cosmopolitismul clasic și filozofic al luminismului apare un cosmopolitism romantic și istoric care, în mai mare măsură decât predecesorii lui, ține seama de deosebirile naționale [...]" (Van Tieghem 1966: 35).

Metoda și obiectul unei științe ar trebui să fie, la modul ideal, în armonie, am putea spune chiar în simbioză. Anxietatea cu privire la modul în care ar trebui să practicăm literatura universală și comparată

[3] Și aici este o întreagă discuție, pentru că există literaturi care folosesc același vehicul lingvistic și totuși sunt tratate independent: literatura engleză, americană, australiană, canadiană, literatura franceză, elvețiană etc.

este înrădăcinată în anxietatea referitoare la ceea ce sunt aceste discipline, la statutul lor ontologic: care este teritoriul și anvergura lor, sau identitatea lor, în contrast cu studiile literare naționale și alte tipuri de cercetare, și dacă într-adevăr sunt autonome, așa cum se pretind a fi. De aici, problema legitimității epistemologice a acestui domeniu, care a fost văzută ca fiind dominată, de fapt, de o „logică a indisciplinei" (Ferris 2011: 28). Un nou mod de a pune întrebări fundamentale ar putea fi o șansă pentru acest compartiment atât de problematic al studiilor umaniste, care dă impresia că trebuie să se justifice în permanență:

> „O reflecție asupra comparației care este capabilă să-și întrerupă propria desfășurare într-un mod altul decât coerciția crizei ar fi un început astfel încât prezentul nostru să aibă o pretenție asupra lui *de ce* și să evite repetările fără sfârșit ale lui *ce* și *cum*. Științele naturale pot întreba despre ce este în lumea noastră, științele sociale pot să măsoare *cum* existăm în lumea aceea, noi, cel puțin, putem întreba *de ce* – și acesta este motivul pentru care comparăm" (*Ibidem*: 43).

Cercetătorii sunt mereu în căutarea celor mai adecvate metode. Chiar de la începuturile ei, literatura comparată a avut aspirații de a deveni o știință tare, modelându-se, de exemplu, după anatomia comparată a lui Georges Cuvier. Această ambiție cumva utopică este vizibilă în contribuțiile teoretice timpurii precum *Littérature étrangère comparée* (1835) de Philarète Chasles, *Cours de littérature française: Tableau de la littérature du moyen-âge en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre* (1840) de Abel-François Villemain sau *Comparative Literature* (1886) de Hutcheson M. Posnett. Asumpția prevalentă în această perioadă era aceea că „orice cunoaștere este comparabilă pentru că este măsurabilă și că orice cunoaștere poate fi redusă la câteva principii universale" (Mattana 2020: 356). Această emulație științifică poate fi observată în continuare astăzi, de exemplu în cadrul paradigmei foarte influente a umanităților digitale, a teoriei sistemelor mondiale și a „lecturii la distanță" promovate de Franco

Moretti (2013). Încă o dată, evoluția darvinistă este inspirația pentru conturarea modelelor și a paradigmelor în istoria literară universală:

> „O teorie care își ia ca problemă centrală *multiplicitatea formelor* existente în lume; explicându-le ca rezultat al *divergenței* și *ramificării*; și care bazează divergența pe un proces de *separare spațială*: aceasta este ceea ce are de oferit teoria evoluționistă istoriei literare. Multe forme diferite, într-un spațiu discontinuu [...]" (Moretti 2013: 125).

Fără a abandona toate visele de obiectivitate științifică, de sistematicitate și posibilitate a decelării unor legi și principii universale, teoreticienii contemporani au și grija de a nu devaloriza diferența culturală sau unicitatea operelor individuale, așa cum au grijă și să nu își fetișizeze conceptele, ci să le perceapă, mai degrabă, ca pe niște instrumente. Ar fi bine să luăm aminte la avertismentul lui Alessio Mattana:

> „toate abordările literaturii universale și comparate sunt, într-o anumită măsură, teorii care aduc laolaltă specimene eterogene de literatură și le combină într-o sinteză puternică. […] exemplele singulare au întotdeauna puterea de a infirma o teorie și de a conduce la concluzia că toate sintezele sunt constructe provizorii baate pe o colecție selectivă și convenabilă de date. De aceea sunt anomaliile atât de importante: ele exercită presiune asupra teoriilor convențional acceptate" (Mattana 2020: 366-367).

Aportul comparatismului se poate dovedi foarte important atunci când este vorba de aprofundarea unor probleme „spinoase" care țin de influență sau receptare, precum și de intertextualitate/ hipertextualitate/ palimpsest. În plus, literatura comparată, în ale cărei prerogative intră nu doar comparația interliterară ci și analogiile interdiscursive, care juxtapun și compară/ contrastează discursul literar cu alte tipuri de discurs sau alte instanțieri ale producției culturale în sens larg (religie, știință, arte, mitologie, psihologie, politică, istoriografie etc.), sugerând astfel condiția funciarmente

impură (sau eterogenă) a literarului și prin aceasta și inanitatea distincțiilor rigide între abordări *intrinseci* vs. *extrinseci*, imanente și ne-specifice. Este relevantă în acest sens definiția lui Henry H. Remak din *Comparative literature: its definition and function*:

> „Literatura comparată este studiul literaturii dincolo de granițele unei țări anume, și studiul relațiilor dintre literatură pe de o parte și alte zone ale cunoașterii și credinței pe de altă parte, cum ar fi artele (e.g. pictura, sculptura, arhitectura, muzica), filosofia, istoria, științele sociale (e.g. politica, economia, sociologia), științele, religia etc. pe de altă parte. Pe scurt, este compararea literaturii cu alte sfere ale expresiei omenești" (Remak 1961: 3).

Alături de paralelele și analogiile interartistice, cercetarea comparatistă include intermedialitatea, cum s-a precizat deja în „Raportul Bernheimer":

> „Literatura comparată ar trebui să includă comparații între medii, de la cele mai vechi manuscrise la televiziune, hipertext și realități virtuale. Forma materială care a constituit obiectul nostru de studiu timp de secole, cartea, este în procesul de a fi transformată prin tehnologia computerului și revoluția comunicării. […] Această preocupare mai largă implică studierea nu numai a muncii de producere a cărții ci și a funcției și rolului cultural al lecturii și scrisului precum și proprietățile fizice ale mediilor de comunicare mai noi" (Bernheimer 1995: 45).

Pentru Paul Van Tieghem literatura comparată era o „ramură" a istoriei literare (1966: 32). Autorul francez a evidențiat în această carte emergența treptată a domeniului începând cu secolul al XIX-lea: Abel Villemain, Jean-Jacques Ampère, Joseph Texte, Ferdinand Baldensperger[4] au avut, fără îndoială, o contribuție foarte importantă la constituirea comparatismului ca disciplină universitară și câmp de cercetare cu propria autonomie, așa cum a avut și Macauley Posnett în

[4] „Lucrarea sa *Goethe în Franța* (1904) îi consacră autoritatea de comparatist. Este cel dintâi care trece la o cercetare sistematică a revistelor și a ziarelor din perioada de care se ocupă, pentru a sesiza cele mai mici influențe și a urmări evoluția opiniilor" (Van Tieghem 1966: 45).

Anglia. Crucială a fost și contribuția istoricilor literari francezi (Gustave Lanson, Sainte-Beuve, Ferdinand Brunetière), care au sesizat influențe și analogii și a criticilor sau istoricilor care au manifestat interes pentru alte literaturi europene pe care le-au făcut cunoscute francezilor. Totuși, cercetările de tipul *De l'Allemagne* (*Despre Germania*) a Doamnei de Staël nu sunt propriu-zis literatură comparată ci „literatură străină" (*Ibidem*: 34).

Jean-Marie Carré împărtășește interpretarea lui Van Tieghem despre raportul comparatismului cu istoria literară. Astfel, definiția lui este următoarea: literatura comparată trebuie văzută ca o „o ramură a istoriei literare; este studiul relațiilor spirituale internaționale, al raporturilor de fapte care au existat între Byron și Pușkin, Goethe și Carlyle, Walter Scott și Vigny, între operele, inspirațiile, ba chiar viețile scriitorilor aparținând mai multor literaturi" (Carré 1965: 5).

Ce observăm la Paul Van Tieghem și urmașii lui este poziționarea firesc etnocentrică, dinspre cultura franceză (sau altă cultură națională căreia îi aparține cercetătorul). Este ceea ce a observat David Damrosch în cărțile lui: faptul că literatura universală, acest concept aproape „imposibil", va arăta diferit în funcție de locul de unde este privită și discutată și că, în plus, este practic imposibil să nu ai un punct de pornire local, național, în investigarea acestei probleme.

În comparatistica românească, s-a observat de timpuriu un interes pentru aclimatizarea acestui domeniu în țară. Pe lângă contribuțiile cunoscute ale lui Tudor Vianu, putem aminti aici, ca o contribuție teoretică mai proeminentă din perioada mai veche, volumul *Principii de literatură comparată* de Al. Dima (1972). În capitolul care deschide cartea, cu titlul *Literatura comparată între disciplinele științei literaturii*, sesizăm deja acea tendință, fără îndoială benefică, a comparatiștilor, de a fructifica și resursele autohtone care vor da nota de originalitate pe fondul împrumutului, sau al „importului" teoretic. Astfel, deși „știința literaturii" este o sintagmă folosită de multă vreme în filologia germană, Alexandru Dima face trimitere în primul rând la teoria esteticianului român interbelic Mihail Dragomirescu. Autorul plasează demersul comparatist între diversele ramuri ale acestei *științe* integratoare a literaturii: critica literară

studiază fenomene concrete, istoria literară se oprește asupra curentelor, școlilor, genezei și filiațiilor, iar teoria literaturii studiază categorii și concepte abstracte (cf. Dima 1972: 12-13). Știința literaturii are propriile *legi* și *cauzalități*, care însă nu acționează mecanic. Sfera comparatismului va fi delimitată pe fundalul acestor interferențe disciplinare:

> „În ce privește *literatura comparată*, ca domeniu al „științei literare", procesul ei de cunoaștere ordonată și sistematică are ca obiect un aspect particular al fenomenelor literare și anume nu cercetarea lor izolată sau în grupe distincte în cadrul istoriei respective, ci raportarea lor [...] la fenomene analoge dintr-o altă sferă națională" (*Ibidem*: 15).

Tot aici autorul precizează că „procesul universalizării literaturilor nu se confundă [...] cu cel al apariției unei conștiințe universale a lor" (*Ibidem*: 20). Conștiința difuză a universalității a însoțit dintotdeauna dinamica literaturii: antichitatea orientală și europeană au cunoscut în egală măsură o intensă „circulație a valorilor literare" (*Ibidem*), Evul Mediu și-a avut factorii unificatori prin creștinism și prin limba latină (în Occident), respectiv greacă și slavonă în Răsărit. Renașterea a însemnat o nouă ecloziune a conștiinței universalității, potențată în continuare prin configurarea marilor curente literare sau, mai general, a paradigmelor culturale. Specialistul român subliniază *istoricitatea* noțiunii de universalitate și propune să nu limităm sfera acesteia la opoziția *universal - național* (în antichitate, de pildă, *naționalul* nu avea relevanță), ci să operăm cu o opoziție mai cuprinzătoare, cea între *universal* și *particular* (cf. *Ibidem*: 21).

De asemenea, suntem preveniți asupra unor confuzii frecvente: literatura universală nu este „un concept sumativ al literaturilor particulare sau naționale" (*Ibidem*: 21); nu este nici patrimoniul exclusiv al literaturilor „mari" și cu suport lingvistic de circulație internațională (prejudecata *eurocentrismului* a fost de timpuriu denunțată în studiile de specialitate). Admițând, la rândul său, că literatura universală nu este „suma mecanică a literaturilor naționale",

Adrian Marino identifică totuși literatura universală cu *literatura* pur și simplu. „Literatura universală, ca sumă cantitativă și calitativă, constituie patrimoniul comun, reprezentativ și exemplar al umanității" (1998: 27). În acord cu poziția principial asumată, A. Marino dorește să renunțăm la anumite definiții perimate, și în același timp să exploatăm conceptul tradițional de istorie a literaturii universale pentru a accede în cele din urmă la o *teorie* a literaturii universale, așa cum comparatismul clasic, pozitivist și istoricizant trebuie să tindă spre o *poetică comparatistă.* De fapt, autorul român promovează echivalarea compartimentelor disciplinare, „semnul de identitate dintre comparatism, literatură universală și teoria literaturii" (*Ibidem*: 40). *Literatura generală* reprezintă o posibilă legătură între aceste domenii pe care autorul citat își dorește atât de mult să le apropie. Aceasta reprezintă „cea mai largă deschidere „teoretică" - deși încă foarte limitată - făcută până acum de comparatism" (*Ibidem*: 51). Literatura generală nu înseamnă încă „teoria generală a literaturii", ci numai stadiul cel mai avansat al studiului „raporturilor de fapte": depășirea raporturilor binare, lărgirea cercetării spre ansamblul analogiilor și al paralelismelor literare... (*Ibidem*: 52).

Dar să vedem care era accepția *literaturii generale* chiar la inițiatorul acestui concept. În capitolul *Principiul și rolul literaturii generale* din *Literatura comparată,* Paul Van Tieghem observase că literatura comparată studiază cel mai adesea *raporturile binare,* între două elemente: lucrări, scriitori, grupuri de opere, literaturi întregi; iar raporturile „privesc substanța sau forma operei de artă"(1966:148). Raporturile binare sunt între un emițător și un receptor, uneori cu indicarea unui transmițător. În consecință, au proliferat studiile care analizează „rețeaua de influențe care constituie urzeala istoriei literare internaționale" (*Ibidem*: 148). O categorie foarte cultivată, în Franța, în perioada comparatismului timpuriu pe care o are în vedere Van Tieghem era cea reprezentată de „studiile de difuzare a unei opere în străinătate, de succes și influență". Analize de tipul *Shakespeare în Franța* (Germania, Italia, Polonia etc.), *Schiller și romantismul francez, Jean-Jacques Rousseau și Tolstoi* sunt foarte bune ca anexe la istoria literară a țării emițătoare sau a țării receptoare dar prezintă,

în opinia autorului, o serie de neajunsuri: sunt prea ample dar și prea fragmentare. Pentru a compensa aceste neajunsuri, intervine *literatura generală sau sintetică* (*Ibidem*: 150), care completează istoriile literare naționale. Literatura generală mai e numită de autor și *istorie generală a literaturii* și acoperă „o categorie de cercetări care se referă la fenomene comune mai multor literaturi considerate astfel fie datorită interdependenței lor, fie datorită unor similitudini" (*Ibidem*: 150). Literatura generală se deosebește și de diferitele literaturi naționale dar și de literatura comparată. De asemenea, subliniază cu fermitate autorul, „Istoria literară *generală* nu este nici istorie literară *universală*. Cu condiția de a se plasa într-un larg unghi de vedere internațional, ea poate să studieze probleme circumscrise la perioade foarte reduse. Ceea ce o caracterizează este extinderea spațială, întinderea geografică" (*Ibidem*: 151). Termenul *general* e considerat prea vag și ducând la confuzii, dar nici cuvântul *sintetic* nu e prea limpede. Expresia *istorie literară internațională* ar fi mai indicată, dar se potrivește la fel de bine literaturii comparate. Paul van Tieghem oferă și un exemplu foarte bun al unei analize în trepte, cu valoare de model, cele trei discipline fiind dispuse în serii: A. *Literatura națională*: locul romanului *Noua Heloisă* în cadrul romanului francez din secolul al XVIII-lea. B. *Literatura internațională*. a). *Literatura comparată:* influența lui Richardson asupra lui Rousseau romancier. b). *Literatura generală*: romanul sentimental în Europa sub influența lui Richardson și Rousseau. Autorul încearcă să fixeze domeniul literaturii generale: „Fac parte din domeniul literaturii generale acele fenomene literare care aparțin în același timp mai multor literaturi"(*Ibidem*: 151).

Trebuie spus că, deși sintagma *literatură generală* nu a dispărut din uz, fiind folosită mai ales în sistemul francez (vezi Pageaux 2000), în practica actuală toate cele trei categorii tind să fie puse sub umbrela comparatismului propriu-zis. Putem presupune că mulți cercetători consideră aceste distincții oțioase (deși, cum se vede din argumentația lui Van Tieghem, ele au o certă justificare). În plus, așa cum vom vedea în continuare, există și opoziții de principiu la acest mod de a

sistematiza câmpul comparatismului (putem aminti în primul rând numele lui René Wellek).

În loc să vadă literatura universală ca pe un corpus sau un canon, David Damrosch a propus să o înțelegem ca pe „un mod de circulație și de lectură" (2003: 5). Cât timp suntem în această paradigmă a modului de lectură, înseamnă că opțiunea metodologică este posibilă. De asemenea, modul comparatistului de a citi printr-o grilă transnațională nu este foarte departe de practica „naturală" a cititului, care implică „cititul pe axa temporală", „cititul pe axa culturală" și „cititul în traducere" (Damrosch 2009: vii). Metoda este, cumva, inevitabilă, chiar dacă va fi, în modul cel mai lax și liber, doar „generalism":

> „A adopta generalismul înseamnă a-l redefini, nu ca pe viciul-nu-atât-de-secret al comparatiștilor, acești diletanți ai lumii academice, ci mai degrabă ca pe o metodă critică surprinzător de relevantă, ca pe corolarul intelectual al globalizării și un răspuns la problema urgentă a gândirii în termeni de ansamblu [thinking big]" (Cooppan 2004:11).

Globalizarea stârnește adesea aprehensiuni, pentru că amenință să determine omogenizare și uniformizare, efasând diferențele și specificitățile culturale, unicitatea fiecărei literaturi – cu alte cuvinte, chiar lucrurile de care este interesată literatura comparată. În același timp, puterea literaturii de imaginație este atât de mare iar abilitățile culturilor locale de a-și pune propria lor amprentă pe materialul împrumutat sunt suficiente pentru a ne face să privim aceste fenomene într-o manieră plină de speranță, pe fundalul unor schimburi culturale cu adevărat dinamice și viguroase. Prin diverse strategii deconstrucționiste și revizioniste, periferia poate să rescrie și chiar să modifice radical modelul autoritar primit sau preluat de la centru, din metropolă:

> „Globalizarea a impulsionat cercetarea socială să revigoreze și să reamenajeze modelele distributive ale culturii și, în astfel de modele, ca în orice modele pentru care cultura se răspândește

> prin transmitere și difuzare, receptarea este negociată. Obiectele nou venite sunt întotdeauna – este notoriu – supuse unei traduceri/ translații și, de aceea, susceptibile de a fi trădate, de către tradiție, de codurile culturale ale grupului […] și de către individ […]. Zgomotul și distorsionările fiind imposibil de prevenit în comunicare, un obiect în mișcare este fluid din punct de vedere semantic" (Loriggio 2004: 57).

2. Tipologii, spirit de sistem, controverse și polemici

Comparația are grade, nivele și anverguri diferite în funcție de orizontul epistemologic adoptat dar și de specificul corpusurilor analizate. Este de tipuri dar și de calități diferite, în funcție de eficiența modelului teoretic și a aplicabilității lui. În *Compendiu de literatură comparată*, Francis Claudon și Karen Haddad-Wotling, făceau distincția între mai multe grade ale comparației. Mai întâi, *comparația naturală: comparația de gradul întâi*, care este „consubstanțială" literaturii, izvorăște dintr-o „necesitate retorică", facilitând tranziția comparației de la figură de stil la „figură de gândire", așa cum procedează Marcel Proust în *În căutarea timpului pierdut*, unde este evident că nu mai putem vorbi de comparație doar ca de o figură de stil ci mai degrabă ca de un principiu de construcție:

> „... exercițiul comparării implică, în asemenea condiții, o atitudine euristică: ea duce la o lectură critică inteligentă care depășește imediat textul în realitatea sa pur „filologică" ajungând să se sprijine pe dimensiunea policulturală. Cu alte cuvinte, pentru că este vorba de o cercetare constructivă și deschisă a convergențelor create – voluntar sau nu - de autor, vom vorbi cu dragă inimă de un comparatism de gradul întâi" (1997: 16).

Următoarea categorie este „comparația semnalată" sau „comparatismul de gradul al doilea", care implică „o tradiție culturală și o exigență logică" (Aristotel, vorbind despre arta comparației, făcea

conexiunea între retorică și dialectică); se fac referiri la comparațiile între moravurile popoarelor din Antichitate așa cum o întâlnim la istoricul Herodot, dar și metoda paralelei folosită de Plutarch în *Viețile paralele*, unde compara personalități din lumea greacă și personalități din lumea romană (Alexandru cu Cezar, Hannibal cu Scipio etc.). Aceste exemplificări le inspiră celor doi autori dorința de a atrage atenția asupra deosebirii între „comparatismul steril" și „comparatismul fecund", extrăgând totodată din performanța celor care au promovat comparația sau paralela sistematică următoarea lecție: „...o paralelă adecvată trebuie să fie extensivă: Herodot, Plutarch, Stendhal au pus într-o relație de reciprocitate niște elemente străine: culturi rivale, tradiții antagoniste, genii individuale și națiuni distincte; aceasta este condiția necesară trecerii de la comparație la comparatism" (*Ibidem*: 18-19). În sfârșit, un al treilea grad este reprezentat de „comparatismul constructiv", care presupune traseul „de la nediferențiere la influență" (*Ibidem*). Preluând de la J. M. Carré (*La littérature comparée*, 1948: 5) și Yves Chevrel ideea că literatura comparată nu se reduce la procedeul simplu al comparației sau paralelei, Claudon și Haddad-Wotling atrag atenția asupra pericolului unui „comparatism destructiv" (Claudon și Haddad-Wotling 1997: 19). Salomon Reinach, specialist în religie comparată, readus în discuție de Pierre Brunel, a vorbit despre acest tip de comparatism, care se face vinovat de a nu pune în evidență diferențele. Acestui demers defectuos autorii *Compendiului* îi opun comparatismul *constructiv*, întemeiat pe raporturi de dependență și influență, așadar pe „relații de fapt" și „un raport de dependență, conștient sau nu, între două texte" (*Ibidem*: 22). Comparatismul constructiv nu trebuie totuși să se limiteze la a aduce în discuție sursele, ci este chemat să evidențieze asemănări mai greu de sesizat (cf. *Ibidem*: 24). În acest scop, comparatistul, care trebuie „să cântărească imponderabilele, respectiv să compare... incomparabilul", trebuie să facă tranziția de la influență la intertextualitate (*Ibidem*: 25).

În capitolul 5, intitulat *Literatura generală, comparată și națională*, din *Teoria literaturii*, René Wellek și Austin Warren trec în revistă, de multe ori cu accente polemice, răspândirea termenului și

a domeniului mai ales în bibliografia de limbă engleză, după care discută specificul literaturii comparate, pe care nu-l găsesc argumentat convingător la autorii investigați (pentru că nu există, în opinia lor, o deosebire metodologică strictă între studierea influențelor într-un cadru transnațional sau unul național); comparatismul francez grupat în jurul revistei *Littérature comparée*, condusă de Fernand Baldensperger studiază, arată cei doi americani, relațiile dintre două sau mai multe literaturi, influențele, receptarea, difuziunea, reputația unor autori în țări străine, intermediarii și traducerile, ecourile capodoperelor și, mai apreciază ei, aceste lucruri se fac „uneori în mod mecanic, dar alteori cu considerabilă finețe" (Wellek și Warren 1967: 77). În ultimă instanță, opinează cei doi cercetători, în mod evident influențați de perspectiva imanentistă a curentului New Criticism, astfel de studii factologice și sursologice pun „accentul pe factori externi" (*Ibidem*: 78). Tot aici sunt recunoscute meritele folcloriștilor care au evidențiat și circulația temelor, motivelor și subiectelor, dar și regularitățile mai generale care țin de forme, în arii de răspândire foarte largi. Dacă literatura *generală* studiază aceste elemente generice, abordate și de poetică sau teorie literară, atunci statutul ei este fragil, dacă încercăm să o diferențiem de literatura comparată propriu-zisă, cum făcea Paul Van Tieghem: „Dar cum am putea stabili, de exemplu, dacă ossianismul este o problemă de literatură 'generală' sau de literatură 'comparată'? Nu se poate face o distincție valabilă între influența exercitată de Walter Scott în străinătate și moda internațională a romanului istoric. Literaturile 'comparată' și 'generală' se contopesc în mod inevitabil. Probabil că ar fi mai bine să se vorbească pur și simplu de 'literatură'" (*Ibidem*: 79). Eruditele lucrări de sinteză *Literatura europeană și evul mediu latin* (ediția originală din 1948) de Ernst Robert Curtius și *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală* (ediția originală din 1946) de Erich Auerbach reprezintă mărturii impresionante ale studiului comparatist care are în vedere literatura apuseană ca unitate, totalitate organică și continuitate (în interiorul căreia, bineînțeles, se manifestă inerentul și necesarul dinamism al literaturii). Conștiința *universalității* este, am zice pe urmele și în spiritul cosmopolit al lui Wellek și Warren, starea

firească a literaturii, în timp ce închiderea în sine naționalistă, în funcție de limba vorbită și scrisă sau în funcție de anumite delimitări teritoriale și organizări politice este mult mai recentă și cumva artificială, forțată:

> „Nu se poate pune la îndoială continuitatea dintre literaturile greacă și romană, dintre lumea medievală apuseană și principalele literaturi moderne; și, fără a minimaliza importanța influențelor orientale, în special cea a *Bibliei*, trebuie să recunoaștem existența unei unități închegate care include literaturile întregii Europe, a Rusiei, a Statelor Unite și a Americii Latine. Acest ideal a fost avut în vedere și, în limita posibilităților, a fost realizat, la începutul secolului al XIX-lea, de fondatorii istoriei literare: de oameni ca frații Schlegel, Bouterwel, Sismondi și Hallam. Dar apoi dezvoltarea naționalismului, combinată cu efectele unei specializări tot mai mari, a dus la cultivarea în spirit provincial, tot mai îngust, a studiului literaturilor naționale" (*Ibidem*: 79).

În articolul *Criza literaturii comparate*, inclus în *Conceptele criticii*, René Wellek deplângea din nou dominația scientismului și a factologiei învechite de tip secolul al XIX-lea (un pozitivism care punea prea mare preț pe explicația cauzală), observând că, de fapt, criza literaturii comparate este parte din criza cercetării literare în general. Respingerea propunerilor de includere a imagologiei în arealul comparatismului (venind de la Carré și Guyard) învederează același parti-pris pentru abordările intrinseci pe care îl puteam observa și în *Teoria literaturii*: operele de artă, arată el, „sunt întreguri – zămislite de imaginația liberă – a căror integritate și sens sunt violate dacă le descompunem în surse și influențe" (Wellek 1970: 293). Wellek mai deploră aici și „șovinismul cultural" (*Ibidem*: 298) deghizat în patriotism, vizibil uneori chiar în lucrărilor unor foarte buni comparatiști, care se străduiesc să contabilizeze cât mai multe merite în beneficiul propriei literaturi, într-un adevărat „sistem debit-credit" (*Ibidem*: 303). Credincios perspectivei estetice și căutării literarității (despre care au vorbit mai întâi formaliștii), Wellek își

dorea ca studiul literaturii să nu se dizolve în istorie culturală internațională, considerând că „singura atitudine corectă" este „adoptarea unei viziuni de ansamblu, opera literară fiind considerată o totalitate diversificată, o structură de semne care, totuși, implică și reclamă semnificații și valori" (*Ibidem*: 302). Profesiunea lui de credință s-ar putea să le pară multor cercetători de astăzi desuetă, prea „purist㔠și bazată pe o concepție esențialistă asupra unei presupuse „naturi" a literaturii, cu relevanță universală, dar ea merită revizitată și tratată cu toată considerația, în măsura în care este și o apărare și ilustrare a actului critic:

> „Adevărata cercetare literară nu se ocupă de fapte inerte, ci de valori și de calități. Iată de ce între istoria și critica literară nu există nicio deosebire. Chiar și cea mai simplă problemă de istorie literară necesită un act de judecată critică. Chiar și o afirmație ca aceea că Racine l-a influențat pe Voltaire sau că Herder l-a influențat pe Goethe necesită, pentru a avea sens, cunoașterea caracteristicilor lui Racine și Voltaire, Herder și Goethe și, în consecință, cunoașterea contextului tradițiilor lor, o permanentă activitate de cântărire, comparare, analiză și diferențiere, care este esențialmente critică. Nu s-a scris niciodată o lucrare de istorie literară care să nu fie întemeiată pe un principiu de selecție sau care să nu încerce să facă aprecieri și caracterizări. Istorii literari care neagă importanța criticii sunt de fapt critici inconștienți, de obicei critici de mâna a doua, care n-au făcut decât să preia norme tradiționale și să accepte reputațiile convenționale. Istoricul literar nu poate analiza, caracteriza și evolua o operă literară fără să recurgă la principii critice, chiar dacă le posedă inconștient și le formulează obscur" (*Ibidem*: 300).

Se observă de aici că Wellek acceptă integrarea (pe filieră franceză) a comparatismului în istoria literară dar insistă și asupra reabilitării criticii, care nu trebuie considerată ca o activitatea distinctă de istoria literară strictă (cea însărcinată cu acumularea de fapte, documente și dovezi). Pledoaria lui este încă relevantă și în zilele noastre, când reticențele față de critică (mai ales în dimensiunea ei

evaluativă) au tot mai mult și motivații politice. Mai puțin convingătoare este însă o aserțiune din finalul articolului, care ne poate părea utopică sau chiar naivă:

> „O dată ce vom concepe literatura nu ca pe o marfă de export, vom putea ajunge la adevărata obiectivitate. Nu va fi vorba de un scientism neutru, de un relativism și un istorism indiferent, ci de o confruntare cu obiectele în esența lor: o contemplare nepătimașă dar intensă, care va duce la analiză și, în cele din urmă, la judecăți de valoare. O dată ce vom înțelege natura artei și poeziei, victoria ei asupra morții și destinului uman, și faptul că ea creează o nouă lume, a imaginației, prejudecățile naționaliste vor dispărea" (*Ibidem*: 303).

Scepticismul a însoțit literatura comparată încă de la începuturile ei și nu a lipsit nici de la promotorii de cursă lungă ai disciplinei, dar a fost, putem spune, un scepticism metodic. În capitolul introductiv la *Principii de literatură comparată*, Alexandru Ciorănescu a observat că îndoielile criticilor „sunt de tip metodologic mai curând decât ontologic" (1997: 27). Comparatistul sud-american de origine română nu neglijează rolul *cauzalității*, dimpotrivă, el subliniază în permanență raportul cauză-efect și efect-cauză, insistând asupra ideii că influența este, practic, efectul unei cauze. Dar rostul literaturii comparate nu este de a lămuri, în termeni scolastici, nici *cauza eficientă* nici *cauza finală*, ci *cauza instrumentală* (*Ibidem*: 39). Asemenea cercetătorilor din școala franceză, Ciorănescu emfatizează dimensiunea diacronică, istorică și importanța resorturilor analitice oferite de istoria literară: „Comparatistul nu examinează obiecte, ci procese. Materia lui este oarecum mișcătoare, cum este mereu istoria" (*Ibidem*: 53).

Alexandru Ciorănescu are și meritul, în această carte de mici dimensiuni, de a sistematiza într-un mod clar și cu destule exemplificări, relațiile interliterare studiate de literatura comparată. În opinia lui, este vorba de trei mari categorii de relații. Prima este reprezentată de *relațiile de contact*, privite în perspectiva comunicațională pe care o observam deja la Paul Van Tieghem, cu

agenți emițători, transmițători, intermediari, receptori: aici sunt discutate și imitația și influența, cu grija de a nu o reduce pe cea din urmă la noțiunile de difuziune, succes sau destin/ soartă (a unei opere, a unui scriitor) în străinătate. Autorul identifică și o serie de elemente ale operei literare care o fac mai mult sau mai puțin transmisibilă. În general, un scriitor va fi influențat de unul sau două din aceste aspecte: 1) tema (schema epică, personaje, episoade), 2) forma sau modelul literar (genul), 3) expresivitatea (figuri de stil, imagini), 4) idei și sentimente, 5) rezonanța afectivă, tonalitatea distinctivă (*Stimmung*) (*Ibidem*: 96). După relațiile de contact, volumul tratează *relațiile de interferență*, adică acele „relații literare internaționale ce prezintă o ecuație în care ambii termeni se reduc la probleme literare neindividuale, în așa fel încât nici emițătorul nici receptorul nu vor fi o operă sau un autor individualizat", fiind vorba mai degrabă de „un câmp generalizat, atât la începutul cât și la sfârșitul curentului de transmitere" (*Ibidem*: 98). Acestea vor fi studiile de tipul *romanul picaresc în Franța, petrarchismul francez, barocul european* etc. A treia categorie de raporturi interliterare este reprezentată de *relațiile de circulație*, unde intră și studierea temelor literare (*Stoffgeschichte* în tradiția filologiei germane), a personajelor mitice sau legendare, sau a tipurilor literare, în general subiecte a căror aprofundare ne poate conduce și spre domeniul folclorului. Astfel este povestea cu Amor și Psyche pe care o găsim în *Metamorfozele sau măgarul de aur* a lui Apuleius, care are și multe versiuni populare. Autorul *Principiilor de literatură comparată* face și efortul de a apăra domeniul pe nedrept disprețuit, cel puțin într-o vreme, al tematologiei:

> „Materia literară este elementul component al operei, și ar fi ciudat ca acest element, oricât de modest, să nu prezinte niciun fel de interes. Elementele unei teme care circulă pot fi neutre, neinfluențând cu nimic compoziția, abordarea sau arta autorului – chiar dacă toate acestea par a fi greu de admis; însă examenul comparativ nu se bazează numai pe ceea ce circulă, ci și, mai cu seamă, pe ceea ce nu mai circulă, și pe ceea ce apare pe parcursul drumului. Cel mai probabil este faptul că diferențele de tratate a unui bun comun și neutru exprimă o

diferență de mediu sau de concepții, și aceasta nu-l poate lăsa indiferent pe criticul istoric" (*Ibidem*: 121).

Am amintit încă de la început numele lui Adrian Marino și reticența lui față de eclectismul și pluralismul metodologic în comparatism. Motivația pentru această atitudine rezidă în faptul că sub aparența interdisciplinarității se poate ascunde o falsificare, voluntară sau nu, a obiectului specific acestei discipline. Unii îl pot acuza pe autorul tratatului *Comparatism și teoria literaturii* de un purism similar celui pe care îl sesizăm uneori la Wellek, poate efectul formației în spiritul autonomiei esteticului și a literarității văzute esențialist. Sau poate vor spune că era un prea fervent discipol al lui René Etiemble, autorul unei cărți celebre, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée.* Dar observațiile lui trebuie văzute pe fundalul mesajului de ansamblu al cărții, care vizează o *poetică comparatistă* sau o *teorie literară comparată*, care, bineînțeles, va avea ca obiectiv principal conturarea unei *literarități comparatiste*:

„Literatura este, ca totalitate globală, una și indivizibilă, nu numai prin dimensiunea sa cantitativă și planetară, ci și prin structură, prin unitatea sa calitativă: spirituală, formală, axiologică. Până la urmă, nu există decât o singură literatură, o singură și universală structură literară și prin urmare o singură literaritate: literaritatea literaturii universale. De unde respingerea oricărui etnocentrism [...]. Literatura n-ar mai putea fi definită plecându-se doar de la corpusul occidental sau de la două sau trei literaturi sau poezii privilegiate. Cel puțin unul dintre referenți trebuie să fie extraoccidental; el trebuie de asemenea, și în același timp, investit cu o semnificație globală, orientată spre universal" (Marino 1998: 209).

Angajamentul lui Adrian Marino pentru a găsi o metodologie riguroasă, specifică literaturii comparate, este unul foarte real. În capitolul amintit deja, autorul propune hermeneutica drept reper al acestei metode și literatura universală drept „preconcept" specific

comparatist (*Ibidem*: 107). „Tehnicile și circuitele hermeneutice” (*Ibidem*: 120) pe care le preconizează comportă mai multe modalități care sunt tratate detaliat în capitole distincte. *Lectura simultană* (opusă celei „cronologice, succesive, seriale”) mizează pe sincronie mai mult decât pe diacronie, deși istoricitatea (atât de importantă pentru hermeneutica însăși) nu este refuzată, iar fuziunea orizonturilor în comprehensiune este văzută ca fuziunea a două istoricități; pentru aceste aceste considerații, autorul este îndatorat formaliștilor ruși, sociologului Robert Escarpit, comparatistului timpuriu Joseph Texte dar și lui Jorge Luis Borges, care vorbea despre „tehnica anacronismului deliberat” și, bineînțeles, lui T. S. Eliot, care în *Tradiția și talentul individual* vorbea despre o „ordine simultană” a literaturii (cf. *Ibidem*: 120-123). O altă tehnică privește perechea logică *inducție-deducție.* Procesul de inferență continuă, explică Marino este important în comparatism, mai ales atunci când obiectivul este de a ajunge la generalizări relevante din punct de vedere teoretic și care pot fi universalizate:

> „Inducția pornește de la elemente izolate, fragmentare, tranzitorii, pentru a ajunge *per ascensum* la concluzii globale, unitare și stabile. Altfel spus, și pentru a simplifica, ea pornește concomitent de la cunoscut și de la identic către necunoscut și diferență. Inducția este deci graduală, ascendentă, generalizatoare, mergând de la particular la general, de la cel mai special la cel mai general, în termenii interferențelor sale; de la unul sau mai multe fapte, ea se ridică până spre legea tuturor faptelor de același gen, de la enunțuri singulare la enunțuri universale” (*Ibidem*: 128).

Un exemplu de generalizare inductivă este procedura folosită de Milman Parry și Albert Lord atunci când, studiind baladele populare iugoslave, au extrapolat concluziile lor asupra stilului formulaic al epopeilor homerice.

Următoarea categorie metodologică este reprezentată de *analiză* și *sinteză* (*Ibidem*: 131). Firește că pentru a ajunge la o poetică specific comparatistă, cercetătorii trebuie să aibă un spirit de sinteză

foarte viguros și, în acest domeniu, nu ajută nici hiperspecializarea (doar în anumiți autori sau anumite perioade) și nici demersul analitic pozitivist dar „fragmentar" și „discontinuu" (*Ibidem*: 132). Modul în care tratează Marino această problemă ne poate duce cu gândul și la raportul între *close reading* pe de o parte (metoda brevetată de curentul american New Criticism) și ceea ce Franco Moretti numea, mai recent, *distant reading* (în cadrul căreia, prin metode statistice, se caută invariantele în corpusuri foarte mari de texte digitalizate care au fost „uitate" de istorie). Din metodele anterioare derivă și categoria *întreg-parte*, peste care se suprapun și dihotomiile *invariant-literatură* sau *literatură națională/ literatură universală* (Marino 1998: 135-137) dar și *tipologia*, care absoarbe toate „concordanțele și izomorfismele" (*Ibidem*: 137). Preocuparea comparatismului pentru *model și structură* (*Ibidem*: 141) este o altă consecință directă a acestor orientări:

> „Pe scurt, modelul este constituit din invarianți grupați în jurul unei constelații stabile. Drept urmare, invariantul poate fi marginal sau secundar în operă sau în categoria din care a fost scos, dar el are totdeauna o semnificație și o pertinență centrale în interiorul 'modelului' în care a fost integrat sau cu ajutorul căruia a fost construit. Toate aceste 'modele' elaborate pornind de la ipoteze, de la 'arhetipuri' sau de la alte preconcepte devin la rândul lor ipoteze și preconcepte pentru alte construcții de același tip. Riscurile teoriilor literare, care pleacă de la modele sunt, poate, de natură logico-formală, dar nu și de ordin teoretico-hermeneutic" (*Ibidem*: 142).

Aceeași logică se aplică și în cazul structurii, fie că o înțelegem într-o accepție mai generală și mai neutră, ca organizare internă a obiectelor studiate, fie că acceptăm accepția mai specializată din structuralismul de descendență saussuriană, sau cea fenomenologică, a lui Roman Ingarden, care vedea opera literară ca pe un obiect multistratificat. Acumularea structurilor și a modelelor învederează spiritul de *sistem*, de asemenea o necesitate sine qua non a comparatismului, în opinia lui Adrian Marino. Aici intră și aptitudinea de a lucra cu polisisteme sau sisteme de sisteme. Dacă acestea sunt

mai degrabă categorii conceptuale, instrumente fundamentale din utilajul comparatist, următoarele noțiuni privesc mai îndeaproape operațiile și procesele metodologice concrete presupuse de activitatea comparatistului (despre care am convenit deja că folosește prioritar ustensilele analitice amintite). Astfel, următoarele capitole sunt dedicate *descrierii* și *morfologiei*: dacă descrierea este o componentă inalienabilă a comparatismului, iar morfologia este o achiziție deja asimilată, venind din științele naturii dar și din formalism (vezi *Morfologia basmului* de V.I. Propp) sau structuralism, autorul ține să precizeze că „descrierea esențială, fenomenologică, înlocuiește descrierea empirică și morfologică" (*Ibidem*: 149). *Esențialitatea* de care vorbește este, fără îndoială, încă o mărturie a privilegierii, de către Marino, a palierului teoretic, care este întotdeauna de maximă generalitate (în timp ce descriptivismul este în mod curent asociat cu particularul, particularizarea, unicul, individualul). Prin urmare, Marino militează pentru descrierea generalizantă. În continuare este prezentat procedeul *analogiei*, în strânsă asociere cu decelarea *similarităților* (*Ibidem*: 150). În acest capitol sunt revizuite dezbaterile care au marcat, într-o vreme, lumea comparatiștilor, cele dintre promotorii (mai ales francezi) ai comparatismului demonstrabil și documentabil, factologic (bazat pe influențe și contacte certe) și apologeții (mai cu seamă americani dar susținuți si de un prestigios comparatist francez, Etiemble) ai analogiilor acauzale, chiar aistorice și a *paralelelor* (următoarea metodă discutată de Marino, pp. 155-161). Previzibil, autorul român va ține partea celor care nu se rezumă la analiza pozitivistă a influențelor și receptărilor, ci includ analiza analogiilor libere dar, bineînțeles, argumentate, pentru că și în acest caz trebuie să existe un numitor comun, un *tertium comparationis*, chiar dacă e găsit la nivelul arhetipurilor inconștientului colectiv (pe filieră jungiană) sau al altei ipoteze antropologice. Interesant este că autorul, care este foarte ironic, chiar sarcastic, putem spune, față de cei care nu acceptă procedeul paralelei, nu anticipă posibila opoziție pe care o vor întâmpina propriile lui teze despre ilegitimitatea teoriei intertextualității sau a împrumutării de diverse modele teoretice de către comparatiști. Prezentarea metodelor hermeneutice comparatiste

de către Marino se încununează chiar cu o teoretizare a *comparației* (*Ibidem*: 162-171), și ea foarte strânsă și susținută prin argumente, referințe bibliografice și o anumită vehemență retorică proprie, de altfel, stilului acestui autor. Distincțiile lui Marino sunt tranșante și memorabile: comparații *genetice* vs. *tipologice*, comparații *diferențiale, contrastive vs. unificatoare, generalizatoare*. La fel sunt observațiile despre „vocația teoretică a comparației" (*Ibidem*: 170) și diferențierea pe care o face între comparația ca procedeu științific, analitic, mai larg întâlnit și „comparația comparatistă" care are anumite particularități:

> „Înainte de toate, sistemul său de lectură este condiționat de obiectivele și de metoda poeticii comparate în ansamblul său. El presupune, mai întâi, un punct de plecare perfect determinat, care să fie comun tuturor termenilor comparației. Este exigența unui punct invariant de referință, a unui criteriu stabil determinat de preconceptul sau de „prejudecata" esențială: definiție globală a literaturii, categorii universale, „modele". Categoriile universale sunt indispensabile comparației: ele îi furnizează termeni invarianți de referință" (*Ibidem*: 163).

Și din acest citat dar și din prezentarea pe care am făcut-o mai sus, se poate observa că toate conceptele propuse de Adrian Marino sunt inextricabil legate între ele, că derivă unul din altul și se presupun reciproc, că se clădesc unul pe altul și alcătuiesc, în ultimă instanță, un eșafodaj foarte coerent. Aceasta înseamnă un mare merit și cartea poate fi considerată un model de rigoare științifică și de onestitate intelectuală. În același timp, o construcție științifică atât de bine articulată și care funcționează ca unsă (*în sine*, cel puțin, sau *pe hârtie*) poate să pară... prea frumoasă ca să fie adevărată. În sensul că, în practică, lucrurile nu sunt chiar atât de sistematice. Textele însele ne rezervă multe surprize și diversitatea culturală este atât de mare încât este nevoie de modele cât mai flexibile, care să se poată acomoda empiricului și concretului imprevizibil al „universalității" reale. Purismul exagerat și normativitatea nu au cum să aibă efecte măsurabile (sau pur și simplu efecte concrete) în actualul climat de

libertate absolută, relativism și pluralism. În plus, chiar din punct de vedere epistemologic s-ar putea să fie probleme chiar cu „sistemul" teoretic însuși, pentru că suntem într-o perioadă în care nu numai structuralismul ci chiar și poststructuralismul și-au pierdut mult din puterea de impact. Din poststructuralism a rămas însă, la nivelul vulgatei critice, suspiciunea cumva a priori față de ideea de *structură, sistem, centru* și în general față de tot ce e prea bine organizat într-o abordare teoretică. Totodată, ne putem aminti chiar de lecția structuralismului, care, în cele mai reușite variante ale lui, s-a ferit de rigiditate și exclusivism sau de fetișizarea propriilor concepte. De altfel, Gérard Genette, în articolul *Structuralism și critică literară*, împrumuta de la Claude Lévi-Strauss termenul *bricolaj* pentru a desemna activitatea criticului, ca și a antropologului: criticul literar trebuie de multe ori să improvizeze, să se descurce cu ce are la îndemână (concepte, categorii, standarde, valori) și, adesea, acest „ceva" care îi e la îndemână și pe care trebuie să-l folosească, să-l recicleze, provine chiar de la obiectul de studiu, în speță de la literatura însăși. Cu siguranță, Adrian Marino era perfect conștient de toate aceste aspecte. De aceea nici nu ne mirăm când vedem cum își apropriază concepte specifice structuralismului, deși proclamase, cum am observat la început, că teoria literară comparată trebuie să aibă metode proprii, ireductibile la alte modalități științifice deja stabilite și canonizate. Nuanțările pe care le-a adus pe parcurs rezolvă și lămuresc toate aceste aparente contradicții. Capitolul *Verificarea,* cu care se încheie secțiunea dedicată metodei comparatiste, este ilustrativ în acest sens:

> „Demonstrarea metodei comparatiste este până la urmă nedisociabilă de problema verificării, cele două operații găsindu-se, de la început și până la sfârșit, în relație dialectică. De altfel, teoria literară comparatistă, în fiecare din capitolele sale și în ansamblul său, trebuie să suporte proba de foc a verificării, fără de care ea nu rămâne decât o ipoteză printre multe altele. Validitatea teoriei și eficacitatea metodei comparatiste trebuie așadar să treacă examenul testelor, să fie testate, „încercate". Operație dintre cele mai dificile prin faptul

că, pe de o parte, ea cere punerea la punct a unui dispozitiv deosebit, de un tip special, încă nedefinit și nedescris în detaliu; pe de altă parte, din cauza naturii înseși a ipotezelor de testat și a materialului „filologic" de sondat. Acest din urmă aspect este departe de a fi neglijabil; cea mai mare parte a obiecțiilor istoricisto-pozitiviste se concentrează tocmai asupra acestui punct" (*Ibidem*: 171-172).

3. Literatura comparată ca disciplină academică și practică analitică

O altă contribuție importantă din școala franceză, accesibilă și în traducere românească, este *Literatura generală și comparată* de Daniel-Henri Pageaux (2000). Se observă maturizarea disciplinei prin acumulări progresive; este o carte care nu ignoră fundamentele care s-au pus odinioară dar nu trece nici pe lângă evoluțiile cele mai recente din domeniu, concentrându-se, într-un mod salutar, și pe ceea ce se face efectiv în universitățile franceze sau, în general, occidentale și în cercetările doctorale. Este literatura generală (numită așa urmând propunerii interbelicului Van Tieghem) și comparată așa cum se practică la începutul mileniului III, când aprehensiunile începutului s-au mai domolit, dar s-a mai atenuat și din siguranța de sine și optimismul scientist. Pageaux detaliază originile domeniului și procesul prin care acesta a „cucerit" treptat Universitatea, difuziunea lui, prin reviste și asociații profesionale, în toată Europa, inclusiv cea Centrală și Răsăriteană, și chiar în lumea întreagă: Japonia, cele două Americi etc. În capitolul *Anatomia unei practici: comparația*, Pageaux completează procesul inductiv-deductiv discutat de Marino prin invocarea conceptului de *abducție*, preluat de la semioticianul american Charles Sanders Peirce: „abducția ar fi raționamentul care pleacă de la efect și ajunge la cauză: prima „clasifică", a doua „explică". Peirce consideră abducția drept „singurul tip de raționament susceptibil de a introduce idei noi", singurul cu adevărat „sintetic""(Pageaux 2000: 27). Spre deosebire de Marino, un adversar declarat al intertextualității, pe care o considera o noutate superfluă,

Pageaux o include în metodologia comparatistă, raportându-se la modelul poststructuralist (tel-quelist) al teoriei, și la versiunea ulterioară a lui Genette (*Palimpsestes*), la care intertextualitatea este contrabalansată de hipertextualitate. În perspectiva literaturii universale, autorul pune accentul nu numai pe similitudini ci și pe elogiul și conservarea *diferenței* (*Ibidem*: 28), a originalității fiecărei națiuni sau culturi. Disciplina este, în opinia profesorului francez, „polimorfă"(*Ibidem*: 34), în sensul că nu există un unic comparatism literar, ci nenumărate comparatisme, configurate pe plan local și național. Este „o veritabilă utopie metodologică", pentru că încearcă să construiască „o problematică particulară, aceea a unui *tertium comparationis*, care nu aparține niciunuia din textele studiate, dar întreține raporturi cu fiecare [...]. Clădită la intersecția unor ansambluri, fiecare cu specificul lui propriu, ea se alimentează din interferențe, intersecții, întâlniri, schimburi" (*Ibidem*: 35). Și totuși acest teritoriu divers și instabil poate fi cartografiat, aceasta fiind ceea ce se străduiește să facă autorul în continuare: contactele și schimburile, poetica traducerii, receptarea critică, imagologia, tematologia, miturile, formele, genurile, modelele, istoria literară și sistemul literar, raportul între literatură și arte, problemele de cercetare și pedagogie – acestea sunt reperele principale, pietrele de hotar pe „harta" trasată de Pageaux. Observăm că abordările intrinseci sau imanentiste stau foarte bine lângă cele extrinseci, fără exclusivisme „puriste". Studiul contactelor și al schimburilor identifică „zone și centre", regiuni delimitate uneori după capriciile istoriei, reviste literare, intermediari (traducători, călători, emigranți, comparatiștii înșiși), „scriitura medierii" (scrisoarea din străinătate, eseul despre cultura străină, paratextele, altfel spus prefețe sau postfețe la traduceri, articole și cronici), călătoria, o activitate culturală plasată între „pelerinaj și turism" (*Ibidem*: 45). Studierea din toate perspectivele a tropului și topos-ului călătoriei (inclusiv prin schițarea unei poetici și unei retorici a călătoriei, care oscilează între paraliterar și literarul propriu-zis, prin peregrinările romanești) devine pentru Pageaux pretext de a contura o „teorie a mediației culturale":

> „Preocuparea aflată la baza pasajelor consacrate scrierilor mediatice și poeticii călătoriei dovedește că nivelurile istoric și poetic pot și trebuie să se articuleze. Astfel, critica (vizând pretinsa ariditate a problemelor referitoare la intermediari și la alte schimburi, caracterul lor descriptiv, anecdotic sau erudit) își pierde din autoritate. Observăm așadar justa întemeiere a unui principiu esențial în reflexia comparatistă: nu există subiect sărac sau ingrat; nu există decât subiecte greșit abordate" (*Ibidem*: 56).

Problematica *lecturilor*, tratată în capitolul următor, se bifurcă în *traduceri* și receptare. În termeni comparatiști, traducerea va fi „studiată ca practică socială, comunicațională. Comparatistul consideră traducerea drept o operație pe o limbă străină, dar și pe gândirea celuilalt, pe estetica și cultura sa: perspective în egală măsură antropologice, lingvistice sau literare" (*Ibidem*: 60-61). Încă din antichitate, traducerea a însemnat o etapă crucială în procesul împrumutului și al adaptării modelelor străine. Această mediere interlingvistică și interculturală este și o formă de receptare. Teoria (sau estetica) receptării, promovată de Hans Robert Jauss și Wolfgang Iser, i-a influențat și pe comparatiști, începând cu anii 70. „Orizont de așteptare/ receptare", „cititor implicit" au intrat în vocabularul critic curent, în completarea noțiunilor deja familiare din comparatismul clasic: soartă, destin, succes, difuziune, influență etc. Pageaux îl contrazice pe Wellek, care afirmase că nu există nicio diferență metodologică între un studiu despre influența/ receptarea lui Shakespeare în Franța și altul despre receptarea lui Shakespeare în Anglia secolului al XVIII. De fapt, explică Pageaux,

> „există o lectură și o receptare proprii operei străine. [...]. Traducerea operei literare a creat un „alt" text. Lectura ei (prima receptare) prin/ în cultura-țintă devine, în raport cu textul din cultura-sursă, o lectură heterospațială (schimbare de spațiu cultural) și heterotemporală (un nou timp de lectură, noi condiții de receptare și de interpretare). Lectura se desfășoară în funcție de noile centre de interes, urmând alte sisteme de

> referință (modificări ale grilei de lectură care se răsfrâng asupra esteticii textuale și asupra imaginarului promovat de text). Receptarea unei opere străine (în traducere) nu poate fi disociată de examenul reprezentărilor și imaginilor pe care cultura-țintă (cea în care se traduce, se citește și se interpretează) le are despre cultura-sursă (analizată, tradusă, receptată)" (*Ibidem*: 74).

Capitolul următor, intitulat *Imagini*, readuce în discuție imagologia (sau studiul imaginilor despre Celălalt, ca reprezentări colective). Disciplina a fost inițiată de Jean-Marie Carré și apoi apărată de Marius-François Guyard, comparatiștii considerând-o la început mai ales o activitate franceză. René Wellek și René Etiemble au criticat includerea acestei preocupări în comparatism, considerând-o o abordare extrinsecă, mai potrivită pentru istorici ai ideilor, ai mentalităților, pentru etnologi și antropologi (sau, am adăuga noi, pentru specialiștii în comunicare interculturală). Spațiul pe care îl dedică Pageaux imagologiei ne convinge că este vorba de un demers perfect legitim, care se apleacă nu numai asupra mărturiilor paraliterare (jurnale de călătorie etc.) ci și asupra textelor literare propriu-zise, care vehiculează, mai mult sau mai puțin explicit, stereotipuri despre alteritate. Atitudinile fundamentale pot varia, de la *manie*, când cultura observată este considerată superioară (anglomania filosofilor francezi din secolul Luminilor, rusomania aceleiași perioade sau hispanomania romanticilor), la *fobie* (cultura străină este considrată inferioară, ca în germanofobia determinată de evenimentele războaielor mondiale) sau *filie*, în cadrul căreia nu se mai ierarhizează culturile, reprezentând „singurul caz de schimb real, bilateral" (*Ibidem*: 97). Alături de studiul relațiilor internaționale (traducere, intermediari), imagologia este considerată „propedeutica indispensabilă gândirii poetice" (*Ibidem*: 102). Următorul capitol, numit *Teme*, investighează domeniul tematologiei comparate și ceea ce aceasta datorează studiilor de folclor, poeticii formaliste sau școlii fenomenologice „tematiste" (Gaston Bachelard, Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski, Georges Poulet), relația cu *topos*-ul și *tipul*, cu invariantele și universaliile, nivelul de abstracție și generalitate al temei

văzute ca „element structurant al textului” (*Ibidem*: 104), distincția între temă și motiv, problema funcției, a contextului, a ideologiei și imaginarului, a relației cu istoria ideilor. Studiul tematic este unul din cele mai ofertante pentru comparatism, constituind majoritatea subiectelor propuse pentru licență sau pentru dizertații masterale și doctorale. Principiile acestui tip de analiză sunt cumva previzibile:

> „Tema care servește drept principiu de regrupare pentru mai multe texte va fi abordată diacronic (stare anterioară, evoluție posterioară) și sincronic (prin ce anume o temă explică un anumit moment din literatură). [...]. Celebra legătură de cauzalitate care, în cazul influenței, făcea apropierea dintre texte ipotetică sau discutabilă este acum fie anulată, fie explicitată prin existența, acțiunea propriu-zisă a temei, prezentă de la început ca principiu prim al apropierii, obiect de studiu, dar și justificare a lui (relectură a unui text, punct de vedere nou asupra textului, din interior, sau asupra contextului său istoric)” (*Ibidem*: 106-107).

Dacă ne amintim distincțiile făcute de Adrian Marino, putem spune că tematologia permite o tratare combinată, prin comparații analogice (tipologice) și factologice (cauzale) deopotrivă. Totodată, tema este un pre-concept care urmează să fie verificat, testat, provit circuitelor hermeneutice menționate atunci când am prezentat *Comparatism și teoria literaturii*. În continuarea temelor, ca o urmare logică, Pageaux se va opri asupra *Miturilor*. Bineînțeles, trebuie făcută distincția între mitul „etno-religios”, arhaic, specific culturilor tradiționale și mitul *literar* (care într-o primă fază a comparatismului era numit mai degrabă *legendă*), practic efectul unei mitizări a unor personaje legendare sau istorice: Don Juan, Faust, Cezar, Napoleon etc., sau al rescrierilor hipertextuale și al intertextualității (situațiile în care se reiau teme sau subiecte mitice din mitologia clasică: Oedip, Oreste, Electra, Ifigenia, Orfeu, Prometeu etc.) Pageaux are în vedere, ca grile de lectură, și psihocritica lui Charles Mauron (*De la metaforele obsedante la mitul personal*) dar și mitocritica (Gilbert Durand, Pierre Brunel). De la acesta din urmă (autorul cărții

Mythocritique. Théorie et parcours, 1992), preia cele trei „legi" ale producției literare mitice: emergență, flexibilitate, iradiere. *Forme, genuri și modele*, următorul capitol din tomul profesorului francez, poate fi apropiat de cartea, deja discutată, a lui Adrian Marino, deși Pageaux nu o citează aici. Este vorba, în ultimă instanță, de încercarea de a contura o poetică sau teorie comparată a formelor, modelelor, structurilor, prototipurilor și genurilor literare. În mod firesc o astfel de teorie va recurge la achizițiile de până acum ale poeticii în domeniul teoriei genurilor, de pildă *Introducere în arhitext* de Gérard Genette, unde acesta corectează eroarea istorică a celor care au atribuit abuziv triada romantică a genurilor (liric, epic, dramatic) poeticienilor și esteticienilor Antichității (Platon, Aristotel, Horațiu). Un alt reper este *Qu est-ce qu un genre littéraire?* (1989) de Jean-Marie Schaeffer, de unde autorul preia noțiunile de *decontextualizare* și *recontextualizare* (a genurilor), sau genericitate auctorială și lectorială. Mai este amintită și teoria despre roman a lui Mihail Bahtin sau cartea lui Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent* (1984) ca model de analiză a unei microforme sau secvențe, mai precis scena îndrăgostirii, de la romanul grec *Theagene și Haricleea* al lui Heliodor până la *Discursul îndrăgostit* al lui Roland Barthes. Studiul formelor este, bineînțeles, complementar tematologiei și analizei miturilor sau subiectelor. De fapt, diferențierea între cele două planuri ale operei literare este în mare măsură artificială, dar totuși necesară, date fiind concluziile teoretice la care se poate ajunge: „...noțiunea de „formă" este comodă, suplă și permite trecerea de la realitatea unei teme la noțiunea de „gen", asociată mai curând unei perspective istorice; la fel se va spune și despre noțiunea de „model", care include dimensiunile istorică, poetică și comparatistă. Ea este cea care stabilește o legătură deopotrivă conceptuală și estetică între forme și genuri, cartea rămânând totuși în miezul oricărei reflecții de poetică comparată" (*Ibidem*: 156-157).

Am văzut deja că, încă de la începuturile comparatismului, metoda acestei discipline a fost subordonată istoriei literare. Daniel-Henri Pageaux nu neagă îndreptățirea acestor echivalențe dar este de părere, în următorul capitol, intitulat *Istorie literară și sistem literar*, că „este necesar să deplasăm gândirea literară – sau, mai curând,

poetică – dinspre baza istorică pe care a revendicat-o întotdeauna înspre un nivel superior" (*Ibidem*: 172). Nu se poate să nu ținem cont de polemica din anii 60 a Noii Critici (reprezentată în special prin Roland Barthes) cu istoria literară tradițională, de model lansonian, sau „universitară", care punea un accent exagerat pe critica biografică. După cum se știe, volumul lui Barthes *Despre Racine*, unde combina o abordare structuralistă cu una psihanalitică, a stârnit animozități în tabăra conservatorilor (al căror purtător de cuvânt s-a făcut Raymond Picard) și Barthes a simțit nevoia să se apere. În apărarea lui au venit și alții, Serge Doubrovsky închinând acestei polemici o carte, cu titlul *De ce Noua Critică*? Dezbaterile de tipul acesta au schimbat pentru totdeauna felul în care se face istorie literară, inclusiv într-un cadru comparatist. Asociația Internațională de Literatură Comparată (AILC) s-a angajat într-un proiect uriaș, acela al editării unor volume colective de istoriografie literară comparată, începând cu anii 70. Au apărut deja o serie de volume care studiază arii și regiuni culturale mai largi, sau un anumit curent sau perioadă cu manifestările specifice în diverse țări sau zone. În acest capitol, Pageaux acordă o importanță sporită instrumentarului conceptual necesar studierii literaturii ca sistem: formaliștii ruși (Iuri Tînianov, Viktor Șklovski), teoria polisistemelor a teoreticianului israelian Itamar Even-Zohar, aplicațiile la comparatism ale acestei teoriei de către José Lambert, teoria câmpului literar la Pierre Bourdieu. Polisistemul literar cuprinde texte literare propriu-zise, texte critice (de unde importanța metatextelor, a paratextelor), dar și texte potențiale sau „modele" care constituie „însăși compoziția abstractă, teoretică: un sistem literar se definește prin existența, la un moment dat, a unui număr de modele posibile, mai mult sau mai puțin ușor de reprodus, modelele dominante fiind printre cele mai susceptibile de a fi reproduse și, de asemenea, de a fi contestate la un moment dat" (*Ibidem*: 178). José Lambert avea în vedere trei elemente esențiale: P sau Producția de moment, T sau Tradiția, I sau Importul din alte sisteme literare. Interferența între P, T și I revelează principiile de funcționare ale sistemului literar: P poate fi inexistentă (de exemplu pentru un gen literar anume), T poate eclipsa sau anula I (sistem conservator), I poate fi dirijat împotriva lui

T (traduceri care se opun tradiției) (cf. *Ibidem*: 178). În opinia lui Pageaux, teoria polisistemului este utilă pentru a clarifica opozițiile între literatură primară și secundară, înaltă și joasă (high and low), literaturi dependente vs. emergente (problema foarte importantă a colonialismului și reacțiilor la acesta, a aculturației, transculturației), literatura internațională, națională, regională (francofonia și alte „fonii"), literaturi orale și scrise, literatură și paraliteratură, literaturi marginale (pentru copii, feminine, *contraliteraturi*, cu un termen al lui Bernard Mouralis). Sociologul Pierre Bourdieu a propus noțiunea de *câmp literar*, care poate fi înțeles ca „spațiul de luptă între două principii de ierarhizare și dominație: principiul heteronom, conform căruia domină cei care dețin puterea politică și/ sau economică, și principiul autonom, care își impune normele, propriile principii, în funcție de starea câmpului literar. Or, acest grad de autonomie depinde de situația politică a „țării" respective" (*Ibidem*: 188). O preocupare longevivă a comparatismului este și studierea raportului dintre *Literatură și arte*, pe care Pageaux îl tratează în capitolul 9. El amintește și definiția lui H. H. Remak, care includea relațiile interartistice în sfera comparatismului, dar și teoria semiotică, pentru că fiecare artă comportă un sistem de semne autonom, astfel încât comparatistul este „obligat" să se transforme în semiotician și comparatismul devine o „intersemiotică" (*Ibidem*: 194). Posibilitățile de analiză sunt practic nelimitate, ținînd cont de nenumăratele transpuneri ale operelor literare în pictură, muzică, cinematografie, sau de manifestările unor curente în mai multe arte (de exemplu barocul), sau de tematizarea efectivă a muzicii, picturii sau a altor arte în opere literare (putem ilustra cu *Doctor Faustus* al lui Thomas Mann, sau romanul *Creație* de Emile Zola, sau *Jean-Christophe* de Romain Rolland). Ca presupoziție teoretică, Pageaux invocă opiniile esteticianului italian Luigi Pareyson, care a vorbit despre *formativitate*, prin care înțelege nu opera finisată, ci „opera pe cale de a se realiza" (*Ibidem*: 214). Aici, desigur, putem adăuga încă o referință pe care nu o amintește autorul, este vorba de domeniul numit *poietică*, bazat pe propunerile lui Paul Valéry, care pornea chiar de la etimologia greacă a termenului *poiesis* – facere, creație.

Dintre contribuțiile românești mai recente de teoria comparatismului, trebuie amintită cartea profesorului universitar clujean Vasile Voia, *Literatura comparată la turnanta ultimului secol. Anxietăți, paradigme, metode* (2016). Autorul este un apărător al *literarității* și al principiului axiologic în literatură (deci, implicit, al canonului), care nu-și dorește o echivalare a literaturii comparate cu studiile culturale (în *Cuvântul introductiv* face referire la celebrul raport al lui Charles Bernheimer din 1993). Primul capitol, *Conceptul goethean de Weltliteratur și evoluția sa în modernitate*, este o foarte bună contextualizare a ceea ce s-a numit mai târziu actul de naștere al literaturii universale: este vorba de lansarea termenului *Weltliteratur* de către Goethe într-o discuție cu Eckermann din 1827. Vasile Voia, care este și germanist, face o trecere în revistă a receptării conceptului goethean în spațiul cultural de limbă germană (dar și cu trimiteri la literatura de specialitate de limbă engleză). Totodată, prezintă aici amănunțit contribuția lui Hugo Meltzl de Lomnitz, profesor chiar la Universitatea Franz-Joseph din Cluj, și care a inițiat la 15 ianuarie 1877 prima revistă de literatură comparată din lume, *Acta Comparationis Litterarum Universarum (ACLU)*, revistă care a avut 128 de colaboratori din 24 de țări. Meltzl a promovat principiul poliglotismului (ca antidot la caracterul nesatisfăcător al traducerilor) și al *decaglotismul*, altfel spus, cunoașterea a cel puțin 10 limbi și literaturi care să reprezinte, într-o formă concentrată, „universalitatea". Cei care au studiat opera lui Meltzl, arată Vasile Voia, au sugerat că el a încercat să ducă la un nivel îmbunătățit conceptul goethean de Weltliteratur, care era în ultimă instanță „germanocentric" (Voia 2016: 32). În plus, într-o epocă de „șovinism" naționalist, așa cum era romantismul secolului al XIX-lea, poliglotismul lui Meltzl era

> „opus naționalismului sau monoglotismului extinse în filologiile naționale. Literaturile individuale puteau fi luate în considerare și recuperate pentru comparatism, conform acestui program, din perspectivă supranațională. Hotărâtoare era chemarea spre o știință care, recunoscând literaturile naționale

> particulare, își fixa drept sarcină specială studierea lor comparativă și se înțelegea pe sine ca mijloc de salvare în fața rătăcirilor filologiilor naționale" (*Ibidem*: 31).

Bineînțeles, nu putea să lipsească dintr-un tratat de comparatism un capitol care să se numească *Comparația – un excurs metodologic*. Aici, Vasile Voia revizitează multe dintre teoriile amintite mai sus, adăugând și multe exemple care să ilustreze protocolul analitic discutat la nivel teoretic. Unul din modelele incontestabile ale autorului este Adrian Marino, căruia îi prelungește și îi întărește inspirat multe dintre argumente. De exemplu, vorbind despre comparația genetică, Voia stabilește, didactic, o serie de etape ale procesului de cercetare, convingându-ne că acest tip de comparație nu este deloc facilă:

> „Comparația genetică presupune cercetarea la mai multe paliere. Mai întâi se va constata influența sau contactul între scriitori sau grupuri de scriitori, mai apoi se vor explica aceste fenomene în baza existenței unor afinități sociale, culturale, lingvistice, estetice, se va studia apoi climatul internațional care a facilitat procesele acestor afinități sau influențe și, în fine, aproximarea din perspectivă structurală a felului cum textul unui autor este transformat de autorul receptor și reinterpretat (de exemplu, importanța romanului lui Marcel Proust pentru romanul românesc interbelic în cazul concret al unor scriitori ca Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu sau Anton Holban)" (*Ibidem*: 91-92).

Capitolul următor, dedicat imagologiei, *Imagologia comparată și studiile europene. Orientări actuale,* este și el solid și bine argumentat, bazându-se în primul rând pe studiul seminal al lui Hugo Dyserick, *Imagologia comparată*, unde acesta disocia între autoimagini și heteroimagini. Alte surse sunt Jean-Marc Moura, Daniel-Henri Pageaux și contribuțiile românești pe care le trece în revistă. În acest capitol, Voia face și o comparație consistentă între figura rusoaicei așa cum apare ea în romanul *Rusoaica* de Gib

Mihăiescu și rusoaica de care era îndrăgostit Hans Castorp în *Muntele vrăjit* (Clavdia Chauchat). O altă problemă de mare interes pentru comparatiști este, așa cum am văzut în prezentarea cărților de specialitate, cea care privește influența și receptarea (prezentate în capitolul 4). Preluând o sugestie de la Vladimir Trubetzkoy (*La littérature comparée*, 1997), autorul surprinde rolul revoluționar pe care l-au avut, în metodologia comparatistă, estetica receptării (școala din Konnstanz) și teoria intertextualității inițiată de Julia Kristeva, care afirma, în *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, că „orice text se construiește ca un mozaic de citate, orice text este absorbția și transformarea unui alt text". Comparatismul tradițional se ocupa, desigur, de receptare în termeni de succes, reputație și difuziune, prin urmare în termeni sociologici. Din numeroasele cercetări de acest tip rezultă că sunt multe sinuozități ale impactului unei opere sau al unui scriitor și chiar o marjă de imprevizibilitate: Vasile Voia amintește situația lui Maupassant, care a fost mai influent în Statele Unite decât în Franța, sau receptarea ezitantă și întârziată a lui Shakespeare în Franța, succesul neobișnuit pe care l-a avut Voltaire în Țările Române. După cum a demonstrat Ulrich Weinstein, nu există o corespondență perfectă între succes și influența literară. Comparatiștii germani (de pildă Horst Rüdiger) mai fac și distincția între receptare și *efect* (*Wirkung*), „ale cărei conotații ar permite să apară transformări ale receptării pasive într-una activă" (Voia 2016: 190). Amintindu-l pe Baudelaire, care spunea că l-a imitat pe Poe pentru că acestea îi seamănă foarte mult, autorul concluzionează că „influența este o imitație inconștientă, pe când imitația trece drept influență conștientă" (*Ibidem*: 204). Până la urmă, un criteriu al influențelor de care se ocupă comparatiștii este funcția lor „creatoare":

> „Prin acțiunea unei influențe reale, un scriitor poate fi trezit la viață proprie, potențialitatea sa devine creativitate. [...] Nu trebuie absolutizat factorul emițător, capacitatea lui adică de a influența. Este adevărat că studiile de receptare proiectează o lumină nouă asupra fizionomiei artistice a emițătorului, sondându-i potențele artistice, substituind principiului cantitativ unul calitativ. Influența nu se produce decât atunci

când s-au maturizat condițiile de receptare care se îndreaptă parcă de la sine către emițător" (*Ibidem*: 207).

În ultimul capitol al cărții, profesorul clujean face un excurs teoretic bine documentat prin care demonstrează relevanța traductologiei pentru comparatism. Dacă primii comparatiști nu admiteau decât studierea operelor în original, astăzi domeniul este foarte înfloritor, având nevoie, firește, și de un suport epistemologic cât mai puternic. Deschiderile spre stilistica comparată sunt, în acest sens, de maxim interes. Nu lipsesc nici de aici exemplificările, autorul comparând, de pildă, sub raportul soluțiilor de traducere, două versiuni românești (de Philippide, respectiv Doinaș), ale unui poem de Hölderlin. Tot Hölderlin este amintit și pentru incontestabila lui reușită în traducerea lui Sofocle. Din punct de vedere al rigorilor traducerii, este vorba de un paradox: „Hölderlin este mai întâi un interpret, iar ca interpret poetul devine și traducător. Traducerea sa reprezintă o performanță foarte importantă printre toate traducerile germane din Sofocle. Ea constă din incorectitudinea lingvistică, adică din nerespectarea textului exact al lui Sofocle" (*Ibidem*: 266).

*

În încheierea acestei prezentări, văzând importanța pe care o acordă teoria comparatistă problemei traducerii, se cuvin făcute câteva observații în plus despre traductologie în general. Traductologia este, fără îndoială, un domeniu distinct, tot mai bine configurat și mai sistematic, aproape o știință în sine, în care considerațiile teoretice sunt dublate de analize concrete, de aplicații ale unor metode lingvistice sau semiotice și încercări de configurare a unei metodologii proprii. Prin tatonări și abordări flexibile și relativizante, știința traducerii în formele ei cele mai inspirate își conștientizează statutul inevitabil de sub-domeniu sau decupaj epistemologic plasat într-un punct de confluență interdisciplinară. Diversitatea analizelor este remarcabilă și implicațiile unei discuții serioase despre acest demers al transferului de sens interlingual sunt multiple. Studiile riguroase de traductologie își fixează în general de la început, cu acribie și modestie, limitele investigației pe care o propun, acceptând un anume set de criterii și o

anume revendicare sau subordonare teoretic - metodologică: de exemplu, tipologia textelor de tradus. Să luăm ca exemplu doar una din aceste lucrări specializate, impresionante prin claritatea cu care își declară scopul pragmatic. În *Stratégies de la traduction*, Teodora Cristea (2000) propune o „gramatică a traducerii" văzută ca strategie de învățare a limbii - țintă.

Sunt întotdeauna interesante speculațiile mai generale, mai îndrăznețe asupra acestei practici fundamentale, a cărei funcție culturală angajează mai multe paliere ale reflecției: limbajul și raportul său cu realitatea, diversitatea deconcertantă a idiomurilor, traductibilitatea și intraductibilitatea, specificitatea culturală subîntinsă de individualitatea fiecărei limbi naturale, comunicarea și interacțiunea între identitate și alteritate. Dificultățile inerente ale traducerii și imposibilitatea echivalenței depline sunt, bineînțeles, și presupoziții ale traductologiei propriu-zise. Dar teoretizările oarecum mai laxe care îi interesează pe comparatiști găsesc în aceste premise o provocare pentru descrierea traducerii într-un sens mai larg sau aproape metaforic. Este vorba despre accepția, să-i zicem cvasi – metaforică, a traducerii, precum și *metaforele* (euristice) ale traducerii, tropologia ei *sui-generis*.

Sunt foarte instructive observațiile despre „arta", „știința", „tehnica" traducerii care vin de la unii din cei mai buni practicieni ai acestei *techné* fascinante și dificile. Pentru Irina Mavrodin, traducerea este o „practico-teorie" (termen pe care Jean Ricardou îl folosea pentru orice creație artistică). *Poetica / poietica* traducerii așa cum un schițează autoarea o caracterizează ca pe un „mod al lecturii plurale" (lectura fiind la rândul ei un „act creator"):

> „Traducerea nu fixează numai o lectură posibilă făcută de o individualitate, ci și un moment anume al acestei lecturi, moment marcat de o mentalitate, de o sensibilitate colectivă, datate istoric și exprimate într-o limbă aflată într-o etapă anume a istoriei sale" (Mavrodin, *Modernii - precursori ai clasicilor*, 1981: 192).

Există o profundă afinitate între poetica traducerii și aceea a intertextualității. Metafora palimpsestului le poate unifica pe cele două. Uneori, indecizia este atât de mare (e vorba de o adaptare, o prelucrare, sau o traducere?) încât devine problematică însăși ontologia textului secund. Actul traducerii mai are în comun cu intertextualitatea / interdiscursivitatea și aptitudinea de a activa un alt concept foarte fertil în planul reflecției contemporane: *interculturalitatea*. Pentru Paul Ricoeur, *modelul traducerii* poate contribui la configurarea unui „nou ethos al Europei", alături de „modelul schimburilor de memorii" și „modelul iertării" (*Despre traducere*, 2005: 45-65):

> „Primul model ce se oferă reflecției este cel al traducerii dintr-o limbă în alta. Acest prim model este perfect adaptat situației Europei care, din punct de vedere lingvistic, prezintă un pluralism nu doar imposibil de depășit, dar care este și în cel mai înalt grad de dorit să fie păstrat. Fără îndoială că nu visul de a oferi o nouă șansă limbii esperanto ne amenință cel mai mult, și nici chiar cel de a înlesni triumful, ca unic instrument de comunicare, al unei singure mari limbi de cultură, ci, mai degrabă, pericolul incomunicabilității, rezultat din replierea suspicioasă în propriile tradiții lingvistice. Or, Europa este și va fi în mod inevitabil poliglotă. Din această perspectivă, modelul traducerii comportă exigențe și promisiuni care se extind foarte departe, până în inima vieții etice și spirituale a indivizilor și a popoarelor"(Ricoeur 2005: 46-47).

Într-un spirit asemănător, în *Concluziile* la studiul *În căutarea limbii perfecte*, Umberto Eco observa:

> „La capătul îndelungatei sale căutări, cultura europeană se află în fața necesității urgente de a găsi o limbă vehiculară care să-i sudeze fracturile lingvistice, astăzi chiar mai mult decât în trecut. Dar Europa mai trebuie să-și facă socotelile cu propria ei vocație istorică, de continent care a generat limbi diferite, fiecare dintre ele, chiar cea mai periferică, exprimând 'geniul' unui grup etnic și rămânând vehiculul unei tradiții milenare. E posibilă

> combinarea necesității unei limbi vehiculare unice cu aceea a apărării tradițiilor lingvistice?" (Eco 2002: 274).

Ambii autori postulează un principiu al *traductibilității*, pe care trebuie să-l acceptăm, în ciuda temerilor noastre că orice traducere este o trădare sau o falsificare a originalului și că identitățile (individuale dar și colective, etno-culturale), sunt, în ultimă instanță, intraductibile și incomunicabile. Nocivă și inhibantă este, mai degrabă, în termenii lui Paul Ricoeur, tocmai „prezumția de non-traductibilitate" (*Ibidem:* 68), în măsura în care determină „rezistența la traducere" (*Ibidem*). Ar fi de preferat să renunțăm la „himera traducerii perfecte", acceptând că „textul este presărat cu plaje de intraductibilitate ce transformă traducerea într-o dramă, iar speranța într-o traducere bună, într-un pariu"(*Ibidem*).

Dacă ne raportăm la episodul Turnului Babel, putem vorbi despre starea post-lapsariană (post-cădere) a limbajului, asociată cu „nedesăvârșirea" (Zumthor 1998), ceea ce antrenează însă aspirația spre desăvârșire și noțiunea de perfectibilitate în actul traducerii, chiar dacă știm că perfecțiunea rămâne un ideal intangibil.

Concluzii

Acestea sunt doar câteva din studiile, mai vechi sau mai noi, cu ajutorul cărora am delimitat, *grosso modo*, peisajul comparatisticii, ca metodă și disciplină practică menită, la rândul ei, să ne ajute să navigăm în „oceanul" nesfârșit al literaturii universale. Sau, pentru a folosi altă metaforă, dacă simțim nevoia de un fir al Ariadnei în acest labirint livresc, de creații atât de diverse dar și derutante uneori prin *diferența* și *stranietatea* lor culturală (sau dată de distanța cronologică, în cazul operelor canonice cu mare vechime), atunci literatura comparată este destinată să îndeplinească tocmai această funcție. Este firul nostru conducător și călăuza, atunci când ne raportăm la imensitatea literaturii universale. Ne ajută să organizăm un material mai mult sau mai puțin stufos (stabilind *corpus*-ul pentru analiză),

potrivit pre-conceptului hermeneutic pe care ni l-am configurat în virtutea observării atente a similitudinilor și diferențelor între texte (în termenii cei mai simpli, acest demers fiind chiar *miezul* actului de comparare). Putem considera comparatismul literar ca o meta-metodă care își subsumează sau își asociază o multitudine de alte metode. În cazul ideal, acestea sunt „sugerate" chiar de specificul textelor investigate (și mai ales al acelui *ceva nou* care se creează prin dialogul între ele) și nu de preferința prealabilă a cercetătorului, care poate fi „adeptul" convins al unei teorii, ale cărei presupoziții nu le chestionează aproape niciodată. Pentru că nu orice metodă se potrivește oricărui text sau oricărui corpus de texte. Am văzut cu câtă grijă comparatiștii menționați încearcă să își calibreze instrumentele analitice astfel încât acestea să pună mai bine în lumină atât universalitatea (numitorul comun) al textelor puse alături, cât și unicitatea, ireductibilitatea, originalitatea fiecăruia dintre elementele comparate (fie că vorbim de un autor sau o literatură întreagă).

Sfera de interes a comparatismului are o anumită unitate și, până la un punct, chiar o anumită uniformitate, după cum am văzut din prezentările cărților: influență, receptare, succes/ difuziune, analogie, paralelă, imagologie, reprezentarea „străinului" sau a alterității, importanța texturii lingvistice a literaturii, indiferent de proveniență (o problemă de care devenim cu atât mai conștienți cu cât urmărim evoluția traductologiei comparate). Apetența pentru tipologii este un alt element comun, învederând spiritul de sistem. Acolo unde sunt divergențe între teoreticieni, ele se exprimă și se rezolvă, de cele mai multe ori, amiabil și elegant. Lucrările prezentate aici se înscriu cam în aceeași tradiție liberal-umanistă în care comunicarea are un loc central (fiind chiar teoretizată ca o componentă a abordării, mai ales în hermeneutică și estetica receptării) și polemicile, atunci când există, sunt conduse și ele în orizontul unor coduri împărtășite de toți participanții la dialog. Există însă, pe plan internațional, și alt tip de intervenții, care nu mai vizează consensul final între teoreticieni, ci sunt animate de un spirit „revoluționar" fără precedent în câmpul funciarmente „umanist" al comparatismului. Nu se mai poate vorbi de coduri împărtășite atunci când chiar sensul termenilor de bază

(*literatură, cultură, comparație, valoare*), este radical diferit în funcție de ideologia, mărturisită sau nu, conștientizată sau nu, a cercetătorilor. Aceste opinii, precum și reacțiile la ele, sau soluțiile care se pot găsi, în acest moment de criză culturală profundă, le-am prezentat în primul capitol din cartea mea *Intertextualitatea și paradigma dialogică a comparatismului* (Popescu 2016). Ceea ce mai arată evoluțiile mai mult sau mai puțin recente din literatura universală și comparată este și faptul că metodologia merge mână în mână cu etica disciplinei. Literatura comparată a devenit o „disciplină a toleranței": „Dacă un umanism secular, universalist își pierduse favoarea printre comparatiști în zilele de glorie ale teoriei, astăzi sunt semne că acest tip de umanism s-a întors în forță, cu o misiune auto-conștientă și tiranică a toleranței" (Chow 2011: 21). Cosmopolitismul, respingerea eurocentrismului și a etnocentrismului (împreună cu respingerea rasismului și a xenofobiei, în general) și angajamentul față de respectarea diferenței sunt câteva dintre principiile de bază care constituie ethos-ul distinct al disciplinei.

Bibliografie

Anderson, Benedict, 1983. *Imagined Communities. Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Auerbach, Erich, 2000. *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*. Traducere de I. Negoițescu. Iași: Editura Polirom, ediția a II-a.

Beaujour, Michel, 2017. *De la poétologie comparative*. Préface de Philip John Usher. Paris: Classiques Garnier.

Bernheimer, Charles. 1995. "The Bernheimer Report, 1993. Comparative Literature at the Turn of the Century." *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, edited by Charles Bernheimer. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press. 39–48.

Carré, Jean-Marie, 1965. *Avant-Propos*. În: M.-F. Guyard, *La littérature comparée*. Paris: PUF.

Chow, Rey. 2011. “A Discipline of Tolerance”. In *A Companion to Comparative Literature*, edited by Ali Behdad and Dominic Thomas. Malden, MA: Blackwell Publishing. 15-27.

Ciorănescu, Alexandru, 1997. *Principii de literatură comparată.* Traducere de Tudora Șandru Mehedinți. București: Cartea Românească.

Claudon, Francis, Karen Haddad-Wotling, 1997. *Compendiu de literatură comparată.* Traducere de Ioan Lascu. București: Cartea Românească.

Cooppan, Vilashini. 2004. “Ghosts in the Disciplinary Machine: The Uncanny Life of World Literature”. *Comparative Literature Studies*, Volume 41, Number 1. 10-36. Published by Penn State University Press.

Cristea, Teodora. 2000. *Stratégies de la traduction*. București: Editura Fundației „România de Mâine”, deuxième édition.

Curtius, Ernst Robert. 1970. *Literatura europenă și evul mediu latin*. Traducere de Adolf Armbruster. București: Univers.

Damrosch, David. 2003. *What Is World Literature?*, Princeton: Princeton University Press.

Damrosch, David. 2009. *How to Read World Literature*. Malden, MA: Blackwell.

Dima, Alexandru. 1972. *Principii de literatură comparată.* București: Editura Enciclopedică Română.

Eco, Umberto. 2002. *În căutarea limbii perfecte*. Traducere de Dragoș Cojocaru. Iași: Editura Polirom.

Ferris, David. 2011. “Why Compare?”. In *A Companion to Comparative Literature*, edited by Ali Behdad and Dominic Thomas. Malden, MA: Blackwell Publishing. 28-45.

Loriggio, Francesco. 2004. “Disciplinary Memory as Cultural History: Comparative Literature, Globalization and the Categories of Criticism”. *Comparative Literature Studies*, Volume 41, Number 1. 49-79. Published by Penn State University Press.

Marino, Adrian. 1998. *Comparatism și teoria literaturii.* Traducere de Mihai Ungurean. Iași: Editura Polirom.

Mattana, Alessio. 2020. “The Allure of Synthesis: Science and the Literary in Comparative and World literature”. In *Comparative Critical Studies*, guest editors Alessio Mattana and Laura Lucia Rossi. Volume 17.3. *Rethinking Literariness: Genres, Traditions and Paradigms in Comparative and World Literature*. Edinburgh University Press. 351-372.

Mavrodin, Irina. 1981. *Modernii - precursori ai clasicilor*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Moretti, Franco. 2013. *Distant Reading.* London/ New York: Verso.

Pageaux, Daniel-Henri. 2000. *Literatura generală și comparată.* Traducere de Lidia Bode. Cuvânt înainte de Paul Cornea. Iași: Editura Polirom.

Popescu, Carmen. 2016. *Intertextualitatea și paradigma dialogică a comparatismului*. Craiova: Editura Universitaria.

Remak, H. H. Henry. 1961. *Comparative Literature, its Definition and Function*. In: H. Frenz, and Newton P. Stallknecht, *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale: Southern Illinois University Press. 3-37.

Ricoeur, Paul. 2005. *Despre traducere*. Traducere și studiu introductiv de Magda Jeanrenaud. Postfață de Domenico Jervolino. Iași: Editura Polirom.

Tomiche, Anne (editor). 2017. *Le Comparatisme comme approche critique. Objets, méthodes et pratiques comparatistes / Objects, Methods, Practices*, Tome 3. Paris: Classiques Garnier, Collection Rencontres–Littérature générale et comparée.

Van Tieghem, Paul. 1966. *Literatura comparată.* Traducere și prefață de Al. Dima. București: Editura Pentru Literatură Universală.

Vianu, Tudor. 1963. *Studii de literatură universală și comparată*, București: Editura Academiei Republicii Populare Române, ediția a II-a, revăzută și adăugită.

Van Tieghem, Philippe. 1961. *Les influences étrangères sur la literature française (1550-1880)*. Paris: Presses Universitaires de France.

Voia, Vasile. 2016. *Literatura comparată la turnanta ultimului secol. Anxietăți, paradigme, metode.* București: Editura Univers.

Wellek, René și Austin Warren. 1967. *Teoria literaturii*. În românește de Rodica Tiniș. Studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu. București: Editura Pentru Literatură Universală.
Wellek, René. 1970. *Conceptele criticii*. În românește de Rodica Tiniș. Studiu introductiv de Sorin Alexandrescu. București: Editura Univers.
Zumthor, Paul. 1998. *Babel sau nedesăvârșirea*. Traducere, prefață și note de Maria Carpov. Iași: Editura Polirom.

SCHIȚĂ PROVIZORIE PENTRU CONTURAREA CÂMPULUI CONCEPTUAL AL IMAGINARULUI

1. „Întoarcerea" imaginii și a imaginației. Ascensiunea recentă a teoriilor imaginarului

Studiul imaginarului este în momentul actual unul din cele mai bine reprezentate pe plan internațional[5]. Corespunzând schimbării de paradigmă sau de epistemă detaliată de Gilbert Durand sub semnul unei *întoarceri a mitului* (cf. *Introducere în mitodologie. Mituri și societăți*, 2004), aplecarea asupra acelor fenomene psihice (cu corelativele lor culturale) care nu se încadrează perfect în tiparele procrustiene ale *logicii* sau *rațiunii*[6] așa cum au fost acestea definite în civilizația occidentală îmbracă acum un caracter sistematic și bine susținut instituțional.

Jean-Jacques Wunenburger și colegii lui au inițiat, mai întâi la Dijon și apoi în foarte multe locuri din Europa, America și Asia, centre de cercetare a imaginarului[7]. Acești cercetători se revendică (în primul rând) de la Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Henry Corbin și Mircea Eliade, ca de la niște părinți fondatori (alți cercetători invocați ca precursori sunt, de pildă, Claude Lévi-Strauss și Ernst Cassirer). Activitatea bogată a acestor centre de cercetare vine să confirme că imaginarul nu este pur și simplu opusul rațiunii (eventual cealaltă față a medaliei) sau complementul ei, ci că posedă propria raționalitate și propria logică, acestea așteptând să fie definite

[5] Vezi și Philippe Walter, *Les enjeux passés et futurs de l'imaginaire. Mythème, mythanalyse et mythocritique* (2011), pentru a aprecia dinamica și vitalitatea domeniului.
[6] Vezi Aurélien Fouillet, *Les théories de l'imaginaire* (2014), pentru mai multe amănunte în legătură cu raportul între teoriile imaginarului și tradiția filosofică occidentală. Cf., de asemenea, pentru această problematică, Ionel Buşe, *Filosofia și metodologia imaginarului (scurtă introducere în gândirea figurativă*) (2012).
[7] În România sunt de amintit *Phantasma – Centru de cercetare a imaginarului* de la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, și cel de la Universitatea din Craiova, *Centrul* de Studii asupra *Imaginarului* și Raționalității "Mircea Eliade".

și descrise din perspective teoretice interdisciplinare. Același raport dialectic poate fi invocat pentru a caracteriza aparenta opoziție între *imaginar* și *realitate.* Realitatea însăși este un concept problematic și susceptibil de a fi relativizat. Imaginarul se află într-adevăr sub zodia *i-realității* sau a *supra-realității*¸ dar își are propria ontologie, altfel spus, propria *realitate*, de alt ordin și alt nivel decât aceea empirică sau imediat perceptibilă. În plus, toate activitățile implicate de imaginar vizează într-un fel sau altul adaptarea la realitate și cunoașterea/ înțelegerea realității, nu doar evadarea din ea. Astfel, funcția gnoseologică/ cognitivă a imaginarului (și, bineînțeles, a imaginației ca facultate operatoare) trebuie evidențiată cu tărie. Între funcțiile posibile ale imaginarului, trebuie amintite de asemenea cele identificate de Jean-Jacques Wunenburger în lucrarea de sinteză *Imaginarul* (2009): *funcția estetico-ludică, funcția cognitivă, funcția practic-instituantă*. Funcția estetico-ludică privește, desigur, cu deosebire, studiul imaginarului literar.

După ce a fost multă vreme doar un adjectiv, care trebuia neapărat asociat cu altceva, termenul „imaginar" a devenit, în contextul acestei „științe" polimorfe despre care vorbim, un substantiv, desemnând un ansamblu sau un complex de imagini, de credințe, de teme caracteristice unui corpus de produse culturale (individuale sau colective). Sensul actual al imaginarului este așadar efectul unei evoluții semantice și totodată al unei revizuiri axiologice. Revalorizarea radicală a imaginației (și implicit, a artefactelor ei), a început cu romantismul, dar s-a desăvârșit în secolul XX, de data aceasta nu doar în contextul artei și literaturii, ci chiar prin intermediul unor discursuri teoretice. Este un caz de „întoarcere a refulatului", cum ar fi spus Freud. De reținut definiția lui Wunemburger din cartea *Imaginarul*:

> "Vom conveni, așadar, să numim imaginar un ansamblu de producții, mentale sau materializate în opere, pe bază de imagini vizuale – tablou, desen, fotografie – și lingvistice – metaforă, simbol, povestire – care formează structuri coerente și dinamice relevând despre o funcție simbolică în sensul unei îmbinări de semnificații cu caracter propriu și figurat" (Wunemburger, *Imaginarul*, http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=3620).

Teoreticianul distinge cu grijă sfera imaginarului de noțiuni afine dar la care acesta nu trebuie redus (încă o dovadă că nu este vorba numai de o noutate terminologică de suprafață). *Mentalitatea, mitologia, mitologia, ideologia, ficțiunea* și *tematica* sunt termeni cu care imaginarul „întreține subtile interferențe". *Realul* și *simbolicul* sunt alți termeni complementari cu *imaginarul* (trimiterea este, evident, la psihanalistul francez Jacques Lacan). De asemenea, Wunenburger contextualizează termenul *imaginar* contrapunându-l altor doi termeni înrudiți: *imageria* și *imaginalul* (concept propus de Henry Corbin). Domeniul de expertiză al teoriei/ teoriilor imaginarului este destul de larg, implicând imaginarul ca pe un „concept flexibil", dar, fatalmente, și „prolix", și prin aceasta derutant:

> „Fantasmă, amintire, reverie, vis, credință imposibil de verificat, mit, roman, ficțiune sunt tot atâtea expresii ale imaginarului unui om sau al unei culturi. Putem vorbi de imaginarul unui individ, dar și de acela al unui popor, prin intermediul totalității operelor și credințelor sale. Fac parte din imaginar concepțiile preștiințifice, literatura științifico-fantastică, credințele religioase, producțiile artistice creatoare de alte realități (pictură non-realistă, roman etc.), ficțiunile politice, stereotipurile și prejudecățile sociale etc" (Wunemburger: *Ibidem*).

Considerațiile lui Wunenburger așază premisele unei *tipologii* a imaginariilor (cultural, religios, istoric, politic, artistic, para-artistic, literar). De asemenea, autorul invocă, implicit, domeniul imagologiei, atunci când amintește „stereotipurile și prejudecățile".

În studiul *Pentru o istorie a imaginarului*, Lucian Boia sintetizează foarte bine elementele diverse care sunt solicitate de configurarea și comprehensiunea imaginarului:

> „Imaginea este deci mai mult decât o «umbră» și imaginația mai mult decât un depozit de imagini. În ceea ce privește imaginarul, produsele sale se dovedesc a fi de o mare complexitate și chiar de o incontestabilă rigoare teoretică. Ce este mai complex și mai riguros decât o utopie sau o religie? Pentru a ajunge la imaginar (cel puțin la expresiile sale cel mai bine structurate), imaginația trebuie să fie fecundată de raționament. Imaginarul depășește astfel câmpul exclusiv al

> reprezentărilor sensibile. El cuprinde, totodată, imagini percepute (și inevitabil «adaptate», pentru că nu există imagine identică cu obiectul), imagini elaborate și idei abstracte structurând aceste imagini" (Boia 2000: 15).

În Introducerea la *Imaginarul medieval*, Jacques Le Goff atenționase deja că domeniul imaginarului nu trebuie redus nici la reprezentare, nici la domeniul simbolicului și nici la cel al ideologiei. Totodată, medievistul privește cu suspiciune teoretizările în linie jungiană, susținând că „ideologia suspectă a arhetipurilor" (exemplificată cu *Structurile antropologice ale imaginarului* de Gilbert Durand) generează „elucubrații mistificatoare", în timp ce studiul imaginarului așa cum îl propune el, din perspectiva istoriografiei, ține cu adevărat de știință (Le Goff 1985: VI). În opinia lui, istoria imaginarului este parte din „aprofundarea istoriei conștiinței" (*Ibidem*: VII). Judecata lui Le Goff la adresa lui Durand este cu siguranță nedreaptă, dar trebuie reținut angajamentul de a face domeniul pe cât posibil științific și obiectiv. Dar și formulările lui sunt inevitabil metaforice și uneori chiar infuzate de patetism: „Imaginarul hrănește omul și îl face să acționeze. Este un fenomen colectiv, social, istoric. O istorie fără imaginar este o istorie mutilată, dezincarnată" (*Ibidem*: VII).

Termenul care pare să fie, alături de *imaginație*, în centrul familiei lexicale și conceptuale a imaginarului este chiar *imaginea*. Termen ambiguu[8], sau polisemantic, pentru că implică deopotrivă imaginea vizuală, care posedă o anumită materialitate, are un referent exterior, și imaginea ca reprezentare mentală – nu pur și simplu amprentă a unui semn iconic exterior, ci autonomă, și cu geneză lăuntrică, intrapsihică. Nu se poate spune că teoriile imaginarului au în vedere exclusiv a doua categorie de imagini, pentru că iconologia și iconografia (ca și semiotica vizuală) pot fi foarte bine subsumate studiului imaginarului, care își poate alege exemplele din literatură, ca și din artele plastice/ vizuale, din publicitate, fotografie etc. Imaginea poetică este de alt tip decât imaginea picturală. Indiferent de

[8] „Problema imaginii gravitează în jurul similitudinilor posibile și al confuziilor care se produc între model și copiile sale", din perspectivă filosofică, logică și metafizică (Mihai 2010: 41).

fenomenologia și de tipologia imaginilor, obiectul de studiu al imaginarului este mai degrabă *sensul* acestora într-un context anume, și nu identitatea lor materială sau imaterială. Deosebit de fructuoasă poate fi teoria imaginarului atunci când își aliază demersul comparatist al studierii relațiilor inter-artistice (și intertextual-intersemiotice), între literatură și arte.

De asemenea, iconologia se poate asocia cu imagologia, care studiază reprezentările colective (auto-imagini vs. heteroimagini[9]), pentru a da seamă de diferențele între culturi atunci când criteriul este raportarea la imagine (încurajare sau interdicție a reprezentării, cel mai des din rațiuni religioase). Astfel, civilizațiile se pot împărți în *iconofile* (sau chiar *iconodule*), care prețuiesc sau chiar venerează imaginile, și *iconoclaste/ iconofobe*, care au oroare de imagini și reprezentări figurative, mai ales când acestea încearcă să capteze sacrul și divinul, considerat nereprezentabil. Diferențele între creștinism și islam sunt în acest sens cunoscute. Civilizația occidentală contemporană, în dimensiunea ei secularizată (laicizată) are un statut special, părând că „adoră" imaginile, care sunt omniprezente în spațiul public, dar în cu totul alt sens decât se întâmplă în contextul creștinismului răsăritean, de pildă, unde icoanele sunt reprezentări care „trimit" la referentul lor transcendent. Reperul prin care s-ar putea aproxima specificul acestui cult secularizat al imaginii este mai degrabă idolatria pre-creștină. Toate aceste nuanțe sunt tratate, cu toată complexitatea limbajului estetic, în diverse opere literare, de exemplu romanul scriitorului postmodern francez Michel Tournier intitulat *Picătura de aur*, care descrie șocul cultural trăit de un tânăr berber dintr-o oază sahariană în timpul călătoriei lui inițiatice în Franța, în căutarea propriei imagini „furate" de o femeie blondă care îl fotografiase fără să-i ceară promisiunea. Implicațiile interculturale ale imagologiei se corelează aici cu studiul *sui generis* al coliziunii mentalitare, între un tip de civilizație iconodulă și o alta, care nu permite reprezentarea chipului, divin sau uman (cf. Popescu 2010).

[9] Cf. studiul lui Hugo Dyserinck, *Imagologia comparată*, în Alexandru Duțu (coord.), *Dimensiunea umană a istoriei* (1986). Vezi și *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*, edited by Manfred Beller and Joep Leerssen, (2007); Ion Chiciudean, Bogdan-Alexandru Halic, *Imagologie. Imagologie istorică* (2003).

În *Structurile antropologice ale imaginarului*, Gilbert Durand critică teoriile clasice ale imaginației (inclusiv conceptualizarea imaginarului la Jean-Paul Sartre), denunță confuzia între semiologie și semantism, subliniind omogenitatea semnificantului și a semnificatului în cadrul simbolului. Antropologia imaginarului este poziționată în raport cu psihologismul și cu culturalismul. Axiomele dinamice ale imaginarului sunt puse în legătură cu o serie de dominante împrumutate din reflexologia lui Betcherev: dominanta posturală, dominanta digestivă și dominanta ritmico-sexuală. Durand își stabilește un *vocabular* arhetipologic care îi servește la construcția întregului eșafodaj teoretic: schema, arhetipul și simbolul, mitul, structura și regimul. Arhetipurile nu sunt deci, ca la Jung, nivelul cel mai bazal, mai primitiv, ci sunt văzute ca „substantificări ale schemelor"(1998: 52) și ca „punct de joncțiune între imaginar și procesele raționale" (*Ibidem*: 53). Interesantă este și distincția între arhetip și simbol:

> „Ceea ce diferențiază arhetipul de simplul simbol e în genere tocmai lipsa lui de ambivalență, universalitatea lui constantă și adecvarea lui la schemă: roata, de pildă, e marele arhetip al schemei ciclice, căci nu vedem ce altă semnificație imaginară i s-ar putea da, în vreme ce șarpele nu e decât simbolul ciclului, simbol foarte polivalent […]. …*arhetipurile sunt legate de niște imagini foarte diferențiate de către culturi și în care mai multe serii de scheme vin să se întrepătrundă.* Ne aflăm atunci în prezența simbolului în sens strict, simboluri care dobândesc cu atât mai multă însemnătate cu cât sunt mai bogate în sensuri de tot felul. E, așa cum a constatat Sartre, o formă inferioară – întrucât e particulară – a schemei. Particularitate care se transformă de cele mai multe ori în cea a unui «obiect sensibil», o «ilustrare» concretă a arhetipului ca și a schemei. În timp ce arhetipul e pe calea ideii și a substantificării, simbolul e pur și simplu pe calea substantivului, a numelui, și uneori chiar a numelui propriu […]" (*Ibidem*: 53-54).

Următorul nivel de complexitate, „în prelungirea schemelor, a arhetipurilor și a simplelor simboluri" (*Ibidem*: 54) este mitul, pe care Durand îl definește, nu asemenea etnologilor, ca reflex al unui act ritual, ci ca

> „un sistem dinamic de arhetipuri, de simboluri și de scheme, sistem dinamic care, sub impulsul unei scheme, tinde să se realizeze ca povestire. Mitul e deja o schiță de raționalizare întrucât utilizează firul unei expuneri în care simbolurile se transformă în cuvinte și arhetipurile în idei. Mitul explicitează o schemă sau un grup de scheme. Așa cum arhetipul favoriza ideea și simbolul zămislea denumirea, putem spune că mitul favorizează doctrina religioasă, sistemul filozofic, sau, cum bine a observat Bréhier, povestirea istorică și legendară" (Durand 1998: 54).

Schemele, arhetipurile și simbolurile sunt izomorfe în cadrul sistemelor mitice, conducând la „constatarea existenței anumitor protocoluri normative ale reprezentărilor imaginare, bine definite și relativ stabile, pe care le vom numi structuri" (*Ibidem*: 55). Conceptul de *structură* al lui Durand implică un anumit „dinamism transformator", iar mai multe grupări de structuri învecinate definesc un Regim al imaginarului (cf. *Ibidem*: 55). Autorul distinge între două mari regimuri ale imaginarului, *diurn* și *nocturn*, pe care le va detalia în carte. Distincțiile lui, precizează antropologul, n-ar trebui reduse la o tipologie în sensul jungian. Filozofia imaginarului așa cum o conturează Durand oferă baza pentru o „fantastică transcendentală".

Pentru a înțelege mai bine raporturile complexe care se stabilesc între *arhetip, simbol* și *mit,* trebuie invocate și alte autorități teoretice, începând chiar cu Jung, pe care Durand își propune să îl continue dar să îl și depășească. Mitul ca noțiune generală poate fi perceput, după cum am sugerat deja, și ca o tramă de arhetipuri și/ sau simboluri. *Arhetipul* are un sens destul de stabil și de unitar, chiar dacă în practica analitică pot exista oscilații la nivelul fenomenologiei arhetipale: Carl Gustav Jung făcea din arhetipuri componente ale *inconștientului colectiv,* engrame sau urme mnezice primitive și definea acest concept ca „bază instinctuală, congenitală, preexistentă, respectiv *patterns of behaviour*. Aceste imagouri sunt caracterizate de o dinamică pe care nu o putem atribui individului" (Jung 1994: 6). În schimb, sensurile simbolului proliferează, generând o polisemie greu de stăpânit. Când nu e văzut de-a dreptul ca un sinonim al arhetipului, simbolul este circumscris prin acesta – *simbol arhetipal* la Chevalier & Gheerbrant

(1994) dar și la alți autori[10]. În cunoscuta *Anatomie a criticii* (1972), teoreticianul canadian Northrop Frye includea „teoria miturilor" în „critica arhetipală" și „teoria simbolurilor" în „critica etică", detaliind mai multe faze ale acestui din urmă demers: „fazele literare și descriptive – simbolul ca motiv și ca semn", „faza formală – simbolul ca imagine", „faza mitică: simbolul ca arhetip". Simbolul devine aici un fel de termen supraordonat, un hiperonim, pe care toate celelalte denominări înrudite (motiv, semn, imagine, arhetip) îl specifică.

Etimonul termenului *simbol* este grecescul *symbállein* (a pune împreună); s*ýmbolon* era un semn de recunoaștere, de exemplu un inel tăiat în două jumătăți, fiecare fiind păstrat de persoane diferite. Și în planul ideilor, observă Luc Benoist în *Semne, simboluri, mituri*, „un simbol este tot un element de legătură, încărcat de meditație și analogie. El unește elementele contradictorii și reduce opozițiile. Nimic nu poate fi înțeles, nici comunicat fără participarea sa" (Benoist 1995: 6). Majoritatea cercetătorilor sunt totuși de acord în privința distincției între *simbol* și *semn*: simbolul este mai mult decât un semn, fiind definit și ca *semn motivat*, care transcende așadar arbitrariul semnului lingvistic; în plus, în simbol, semnificatul debordează semnificantul (cf. Todorov, *Teorii ale simbolului*, 1983). Chevalier și Gheerbrant mai fac o observație importantă, care leagă identitatea simbolului de cea a imaginii ca *eidolon*, subliniind totodată înrădăcinarea acestuia în psihismul uman perceput holistic:

> „Simbolul este încărcat cu afectivitate și dinamism. Reprezintă, într-un anumit mod, învăluind, în același timp; făurește, dezmembrând. Simbolul acționează asupra structurilor mentale. […] …într-o oarecare măsură simbolul mobilizează psihismul în totalitatea lui. Pentru a sublinia dublul său aspect – reprezentativ și eficace – el poate fi calificat drept *eidolomotor*. Termenul *eidolon* îl situează, în ceea ce privește reprezentarea, la nivelul imaginii și al imaginarului, deci nu la nivelul intelectual al ideii" (Chevalier & Gheerbrant 1994: 25-26).

Asemănător, Luc Benoist observă că „un simbolism vital și organic va exprima întotdeauna mai bine decât altul adevărurile de ordin spiritual" (1995: 6). După cum se vede, acești autori (Chevalier

[10] Vezi și Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale* (1994).

și Gheerbrant, Luc Benoist) acordă simbolului un sens mai *adânc* (cu trimitere la psihologia abisală) și mai cuprinzător decât Gilbert Durand, care tinde să îl descrie ca pe un epifenomen, o manifestare de suprafață. În același timp, simbolul este văzut ca o realitate dinamică, ale cărei metamorfoze istorice sunt dictate de necesități interioare ale grupurilor umane, fiind în același timp influențate de multitudinea codurilor culturale dominante într-un context anume.

2. Genealogia domeniului. Principalele direcții și școli din paradigma imaginarului

Din vastitatea preocupărilor tematice rezultă și orientarea pluri- și interdisciplinară a conceptualizărilor specifice acestui domeniu. Teoria/ știința imaginarului este așadar o constelație epistemologică multiplu articulată: psihologia, psihanaliza[11], psihosociologia, arhetipologia, mitocritica, mitanaliza, mitodologia, mitologia comparată, tematismul, istoria mentalităților, a ideilor, cognitivismul, semiotica și pragmatica, teoria comunicării (literare), retorica (tropologia), stilistica, poetica, teoria intertextualității, comparatismul literar, teoria literaturii în general, istoria și critica literară cu diversele ei curente și școli, mai *intrinseci* sau mai *extrinseci*, contribuie, într-o mai mare sau mai mică măsură, la configurarea unei reprezentări adecvate a ceea ce numim imaginar. Nu toate aceste subdomenii au un raport la fel de strâns cu nucleul semantic al imaginii, imaginației și imaginarului. Le putem imagina ca pe niște cercuri concentrice, care păstrează încă o legătură cu centrul generator, chiar dacă aceasta este cu atât mai slabă cu cât cercul e mai exterior.

Ramificațiile domeniului sunt de asemenea impresionante: mitocritica, mitanaliza și mitodologia, deja amintite, sunt metode create de Gilbert Durand în cadrul acestui efort sistematic și îndelungat de a contura o știință a imaginarului. Am mai putea aminti

[11] Psihanaliza freudiană este inclusă de Gilbert Durand, alături de funcționalismul lui Georges Dumézil și structuralismul lui Claude Lévi-Strauss, între „hermeneuticile reductive", cărora le opune „hermeneuticile instaurative" (Kant și criticismul lui Ernst Cassirer, arhetipologia lui Jung, G. Bachelard și fenomenologia poetică, cosmologie, psihologie, teofanie poetice) (*Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, 1999: 43-80).

antropologia imaginarului, de asemenea propusă de Gibert Durand, cartea lui, *Structurile antropologice ale imaginarului* fiind de referință pentru constituirea noilor teorii ale imaginarului, ca și cărțile maestrului său (de care totuși Durand în multe privințe se desparte), Gaston Bachelard. Poate că „sistemul" lui Gaston Bachelard datează prin multe aspecte. Dar impulsul pe care el l-a dat noilor cercetări este inestimabil. Pentru școala cea mai recentă de teoria imaginarului (Wunenburger și comilitonii) au fost importante și inițiativa lui Bachelard de a contura o nouă epistemologie, post-cartezianã dar și eforturile lui de a capta domeniul vag al reveriei și imaginației în cadrul unei poetici (*Poetica reveriei*, *Poetica spațiului*) precum și efortul de a pune dinamismul imaginației în conexiune cu visul și cu simbolismul elementelor primordiale de care vorbea presocraticul Empedocle (apa, aerul, focul, pământul): *Psihanaliza focului, Apa și visele, Aerul și visele, Pământul și reveriile voinței, Pământul și reveriile odihnei.* În capitolul dedicat lui Bachelard din *Conștiința critică*, Georges Poulet vorbea despre o adevărată „revoluție copernicană" (1979: 187) înfăptuită de filozoful francez: "După el, lumea conștiințelor și, prin urmare, cea a poeziei, a literaturii, nu mai sunt aceleași ca mai înainte. El e cel mai mare explorator al vieții mentale de la Sigmund Freud încoace. Dar drumul pe care l-a urmat este foarte diferit de cel al lui Freud" (*Ibidem*: 187). Bachelard a renunțat treptat la psihanaliză și a optat pentru fenomenologie, încercând să aprehendeze, în studiile amintite, *cogito*-ul visătorului. Critica literară văzută de Bachelard se confundă cu o *visare asupra altei visări* (deci o meta-reverie, dacă putem spune așa). În *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*, Bachelard definește *imaginea literară* ca pe un

> „sens în stare născândă; cuvântul – bătrânul cuvânt – capătă prin ea o semnificație nouă. […] Să semnifice altceva și să provoace un alt mod de a visa, iată dubla funcțiune a imaginii literare. Poezia nu exprimă ceva care-i rămâne străin. […] Nu există *poezie* care să preceadă actul verbului poetic. Nu există o realitate anterioară imaginii literare. Imaginea literară nu îmbracă o imagine nudă, nu dă glas unei imagini mute. […] Literatura nu este deci succedaneul nici unei alte activități. Ea desăvârșește o dorință omenească. Ea reprezintă o *emergență* a imaginației" (Bachelard 1997: 258).

Astfel de aserțiuni sunt cruciale pentru că stabilesc *originaritatea* scriiturii, faptul că imaginea literară nu trebuie văzută ca un dublet al unui referent (exterior sau chiar interior, psihic), deci ca un reflex dependent de altceva, o umbră sau un element parazit. Noțiunea de *mimesis* înțeleasă îngust nu ar avea nicio relevanță în acest caz. În schimb, imaginea percepută astfel este nucleul unui alt univers, paralel cu cel cunoscut, un *heterocosm*, cum spun poeticienii moderni. În același timp, autorul trimite constant la reacția receptorului, și face afirmații asemănătoare cu ale formaliștilor ruși, atunci când vorbeau despre funcția de *insolitare* și *dezautomatizare* a limbajului poetic (Șklovski 2005). În această viziune biplană, a *imaginii* și a *cuvântului* (prin care se realizează, se actualizează, de altfel imaginea), a semnificatului și a semnificantului trebuie văzută și șansa de elaborare a unei poetici complexe a imaginarului, care să convoace și stilistica, retorica, teoria comunicării, semiotica.

În *Poetica spațiului*, Bachelard identifică în imaginea casei „un veritabil principiu de integrare psihologic" și „topografia ființei noastre intime". Reveriile intimității, ale locuirii și ale cuibăririi așa cum sunt analizate în acest volum configurează un „corp de doctrine" pe care propune să-l numească "topo-analiză" și prin care recurge la psihologia descriptivă, psihologia profunzimilor, psihanaliză și fenomenologie (Bachelard 2005: 30).

Psihanaliza și psihologia profunzimilor reprezintă, împreună cu fenomenologia bachelardiană, și baza criticii tematice (sau tematismul) ai cărei reprezentanți importanți sunt Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski sau Georges Poulet. Jean-Pierre Richard focalizează problematica senzațiilor și a senzorialității (reprezentată ca *experiență originară*) pentru a descrie imaginarul literar. În *Literatură și senzație* studiază teme precum *Cunoaștere și tandrețe la Stendhal, Creația formei la Flaubert, Peisaje de Fromentin, Doi scriitori epidermici: Edmond și Jules de Goncourt*. Așa cum Bachelard refuza să vadă în imaginea literară copia unei realități anterioare, Richard nu vrea să vadă în operă

> „un mesaj sau un reziduu, nici simpla traducere a vreunei meditații interioare sau urma pe jumătate ștearsă a vreunui extaz inefabil. Scriitura face și ea parte din experiența cea mai intimă; ea îi adoptă structurile, dar o face pentru a le modifica, pentru a

> le relaxa. Dar oare de ce am mai scrie, dacă nu, așa cum spunea Rimbaud, pentru a modifica viața, pentru a descoperi o lume în care ne aflăm cu adevărat în lume? Am văzut așadar în scriitură o activitate pozitivă și creatoare, în cadrul căreia unele ființe ajung să coincidă plenar cu ele însele. […] literatura e o aventură a ființei" (Richard 1980: 10-11).

De la subiectul aparent anodin al senzației se ajunge așadar la un fel de căutare existențialistă a autenticității și la perspectiva literaturii văzută, ca la Heidegger, ca aventură ontologică, „a ființei". În *Poezie și profunzime* (1974) autorul analizează *Geografia magică a lui Nerval, Profunzimea la Baudelaire, Noțiunea de searbăd la Verlaine* și *Rimbaud sau poezia devenirii*. După cum se vede, corpusul preferențial al lui Richard este modern sau modernist, și această înclinație spre un curent recent se confirmă și în *Onze études sur la poésie moderne* (1964), unde se apleacă asupra unor poeți ca Pierre Reverdy, Saint-John Perse, René Char, Paul Eluard, Guillevic, Schehadé, Bonnefoy, du Bouchet, Dupin, Jaccottet. Richard încearcă să surprindă conștiința poetică în momentul în care aceasta se descoperă pe sine. Senzația și reveria, sunt și aici centrale, alături de fenomenologia *privirii*. Tematica privirii se regăsește și printre preocupările lui Jean Starobinski, critic genevez, autorul, printre altele, al unei cărți numite *L'Oeil Vivant* (1961). De la problematica privirii criticul trece ușor la o problematică a cunoașterii, care informează și considerațiile lui despre *relația critică* (titlul unei alte cărți). *Relația critică* are trei compartimente: *Sensul criticii*, *Imperiul imaginarului* și *Psihanaliză și literatură.* Al doilea compartiment, apreciază Savin Bratu, „e mai curând de domeniul istoriei ideilor și al teoriei psihologice, cu raportări la o estetică a imaginarului" (1974: 435). Starobinski este și un foarte bun analist al afecțiunii numită de medievali *umoarea neagră*, sau melancolia, mai ales în relația cu alte afecte și dispoziții spirituale generatoare de universuri imaginative, în speță *nostalgia* și *ironia.* În considerațiile lui despre *Anatomia melancoliei* a renascentistului Robert Burton, criticul face o radiografie a erudiției carnavalești și melancolice care se dovedește revelatoare și pentru studiul intertextului citațional. Folosindu-și și expertiza de medic psihiatru, care a mai semnat un studiu specializat despre melancolie și tratamentul ei, Starobinski decelează în opera lui Burton

„festinul sardanapalic al erudiției clasice. [...] Amploarea recurgerii la citat, la un autor ce se declară el însuși melancolic, ne invită să ne întrebăm și asupra raportului dintre melancolie și inserția continuă a unui discurs de împrumut în miezul discursului propriu" (Starobinski 1993: 22).

Georges Poulet promovează subiectivitatea și empatia, chiar identificarea, în actul critic. Romul Munteanu opinează că „în pofida unor aparențe, autorul *Conștiinței criticii*, deși operează cu unele argumente relativ moderne", „practică o critică impresionistă de factură tradițională, deosebită de aceasta doar prin tenta sa filozofică particulară" (1988: 357). În schimb, criticul francez Michel Mansuy e de părere (1965: 125) că Poulet ne conduce la „sursele vii ale inspirației scriitorilor" despre care vorbește. Criticul Georges Poulet a fost interesat de percepția subiectivă a duratei și de modul în care aceasta se reflectă în literatură (*Etudes sur le temps humain*, 1964). De asemenea, a urmărit, în *Metamorfozele cercului*, reprezentarea cercului și a centrului în perspectivă diacronică, străbătând diverse mișcări și curente literare și oprindu-se, monografic, asupra mai multor autori: Renașterea, epoca barocă, Pascal, Secolul al XVIII-lea, Rousseau, Romantismul, Lamartine, Balzac, Vigny, Nerval, Edgar Poe, Amiel, Flaubert, Baudelaire, „Proza" lui Mallarmé, Henry James, Claudel și poeții Rilke, Eliot, Guillén. Poulet vede în cerc „prima din acele forme privilegiate care se regăsesc la temelia tuturor credințelor, servind ca principiu de structurare tuturor spiritelor" (1987:1).

3. Alianțe metodologice necesare

Teoria imaginarului este compatibilă cu numeroase alte metode și abordări literare, mai vechi sau mai noi. Poetica bachelardiană a elementelor, a reveriei și a spațiului, combinată cu antropologia durandiană a imaginarului, reprezintă punctul de pornire pentru o *poetică a Imaginarului* în genere (înlocuind simpla poetică a imaginii), așa cum o propune Jean Burgos, cu aplicație la scriitura poetică suprarealistă și modernistă: Henri Michaux, Saint-Pol Roux, Paul Eluard, Saint-John Perse. Pentru că practica textelor ne face să

conștientizăm „conflictul Imaginarelor”, o poetică a Imaginarului va trebui să fie una care să

> „îngăduie examinarea textului în devenirea lui și în implicațiile logice către care el se îndreaptă, atât în realitatea plină și concretă a actualității sale, cât și în coerența și coeziunea virtualităților sale. Dincolo însă de contradicțiile și rupturile ce îi asigură geneza, viziunea unitară pe care tinde să o dea operei, această contemplare a unui sens – care se lipsește de un ocol prin logica discursivă și transgresează identitatea – evită cantonarea în planul teoriei și obligă, într-un fel, să se treacă la o practică” (Burgos 1988: 465).

Descinderea în concretul și pluralitatea scriiturilor imaginarului nu va putea evita însă invocarea conceptelor și metodelor altor discipline. Pentru că, oricât s-ar fi autonomizat acest domeniu în cadrul studiilor literare, literaritatea este o problemă atât de complexă și ramificată, încât nu poate fi epuizată de o abordare univocă, chiar dacă aceasta este solidă și bine constituită. În plus, trebuie să ținem cont de inevitabilul „conflict al Imaginarelor” (*Ibidem*: 467) generat de întâlnirea lumii textului cu cea a universului mental al cititorului, care are propriul orizont de așteptare dar și propriul repertoriu imaginar.

Se poate oare vorbi și despre o stilistică sau o retorică a imaginarului? Aceasta este deja schițată, într-un fel, în ultimul capitol din *Structurile antropologice ale imaginarului*, unde Durand folosește termeni din retorică (tropologie, teoria figurilor de stil) pentru a descrie funcționarea imaginarului: antiteză, hiperbolă, hipotipoză, eufemism, antifrază, comparație, metonimie, sinecdocă, antonomază și catahreză. Drumul fusese deschis deja prin folosirea metaforei și a metonimiei ca tropi apți să caracterizeze travaliul visului așa cum l-a descris Freud. Într-adevăr, metafora, care este un trop al similarității, și metonimia, trop al contiguității, corespund destul de bine procedeelor numite de Freud *condensare* și *deplasare*, prin care se comunică „mesajul” oniric. O *retorică* a imaginarului s-ar mai putea configura și prin recursul la teoria cognitivă a metaforei (cf. Lakoff și Johnson 2003) și la poetica/ stilistica in-formată de cognitivism, configurând o „nouă interdisciplinaritate” (Parpală 2011). În cadrul poeticii cognitive, studiul imaginației are un rol important (cf.

Stockwell 2002: 173-174), alături de studiul spațiilor lumilor mentale sau al schemelor, prototipurilor, deixis-ului, emoțiilor etc. Deși teoria imaginarului este mai ales o creație franceză, iar cognitivismul a apărut în spațiul cultural anglofon, conexiunea între aceste domenii este necesară, fiind cerută chiar de specificul preocupărilor lor.

O altă metodă importantă pe care studiul imaginarului ar trebui să și-o anexeze într-o manieră mai explicită este teoria intertextualității/ hipertextualității, a dialogismului (Bahtin 1982) și a palimpsestului (Genette 1982). Această alianță metodologică întărește, la rândul ei, conexiunea cu literatura comparată sau cu comparatismul inter-artistic și inter-semiotic. În *Intertextualitatea și paradigma dialogică a comparatismului,* am argumentat că arhetipurile și simbolurile se concretizează în texturi literare stratificate, actualizându-se prin motive și *topoi* care creează recurențe și similitudini în diacronia literară. Se generează astfel o importantă pistă de investigare a invariantelor în "gramatica" imaginarului. Stratul specificității culturale camuflează, într-o anumită măsură, nivelul arhetipal, dar totodată este ceea ce îl aduce pe acesta din urmă din starea de latență în cea de manifestare (cf. Popescu 2016: 83-88).

Imaginarul individual, care păstrează amprenta stilului ireductibil personal, reflectând chiar o anumită „imagine interioară", sau, cum va spune Charles Mauron (2001), fondatorul psihocriticii, „personalitatea inconștientă" a autorului, se intersectează cu imaginarul colectiv, cultural, receptat prin strategii dialogic-intertextuale. Comparatiștii recurg în mod frecvent la metoda intertextuală pentru a studia, de pildă, evoluția de la mitul etno-religios la mitul literar (cf. Pageaux 2000: 125-147). Într-un spirit asemănător sunt conduse și analizele comparatiste ale Monicăi Spiridon din *Melancolia descendenței. O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice în literatură* (2000). Asemenea comparatiștilor, traducătorii trebuie să fie foarte atenți la *diferență* și foarte conștienți de specificitatea culturală care trebuie „domesticită", în procesul transferului inter-lingvistic. Elementele culturale, care constituie piatra de încercare, sau chiar „misiunea imposibilă" a traducerii, după cum explică Lavinia Similaru (2017: 87) sunt cel mai adesea parte dintr-un imaginar colectiv bine structurat și sedimentat în limbă.

Studiul imaginarului are și conexiuni importante cu *poietica* (de la grecescul *poiein* - a face, a crea), disciplina propusă de Paul

Valéry[12], pentru a descrie *procesul* creator, la fel de important precum produsele creației. Conexiunea este cu atât mai relevantă cu cât este necesară o reconstrucție a subiectului (creator, vorbitor etc.) după ce a fost deconstruit de poststructuralism (cf. Ghiță 2002: 104). O analiză a imaginarului literar nu poate evita, așadar, o privire mai atentă asupra noțiunilor de *creație* sau *creativitate*. Acestea nu sunt, firește, obiecte de studiu exclusive ale teoriei literaturii. Estetica, filosofia, chiar psihologia și antropologia s-au interesat dintotdeauna de disponibilitatea creatoare a omului (și, prin extensie, a comunităților umane, a civilizațiilor). Literatura este doar una din formele (și efectele) acestui impuls constitutiv umanului. Intră aici toate produsele inteligenței umane, obiectele și uneltele pe care omul le-a creat și care îl ajută să se adapteze și să controleze mai bine o lume ostilă, în raport cu care e mereu vulnerabil. *Homo faber* este omul creator: producător, artizan, tehnician (meșteșugar), cel care ornamentează produsul de serie și îl face al său, dar și individul cu înzestrare excepțională (*ingenium*, talent) și o capacitate de sinteză, de construcție, modelare etc. care depășește cu mult media. *Creativitatea* este fără îndoială o trăsătură general umană, dar creatorii autentici (în sensul cel mai intens, mai profund) sunt mai puțini. *Originalitatea*, noutatea rămân criterii esențiale pentru identificarea *creației* marcate axiologic. În perspectivă antropologică, creația acționează în sensul transcenderii nivelului pur instinctual, al nevoilor elementare, legate de supraviețuire. În același timp, nevoia creatoare este ea însăși intrinsecă și organică. Creația este, într-o anumită măsură, o *pulsiune* (ceea ce nu înseamnă deloc că drumul până la produsul creat e facil, sau că acest impuls nu poate fi deturnat și cheltuit în manifestări și activități compensatorii, alternative sau chiar opuse energiei creatoare, de vreme ce și distrugerea poate fi văzută ca o creație *à rebours*).

Creația poate desemna și procesul, activitatea creatoare, dar și produsul, opera, obiectul (cf. Adrian Marino, *Creația*, în *Dicționar de idei literare*, 1973), *energeia* și *ergon*. În absența creației-produs, corelativ și corolar al creației-proces, rămânem în sfera speculațiilor intuitive sau abstracte care privesc *creativitatea* ca facultate sau disponibilitate. În

[12] Vezi studiile lui René Passeron (*Pour une philosophie de la création,* 1989, *La Naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*, 1996) și Irina Mavrodin (*Poetică și Poietică,* 1982).

opinia lui Herbert Read, arta are o „semnificație biologică" (vezi capitolul *Semnificația biologică a artei*, în *Originile formei în artă*, 1971). Filosofic, dar și psihanalitic, vocația artistică prelungește instinctul vieții, energia vitală, tot ceea ce se opune morții și instinctului morții (afinitatea între creație și procreație a fost de mult observată: ambele sunt forme de auto-perpetuare, de reduplicare a sinelui):

> „Cultivarea artei înseamnă educarea sensibilității noastre, iar dacă nu primim o educație de acest fel, dacă mâinile noastre rămân goale și perceperea formei nu ne este exersată, atunci, în trândăvie și inactivitate, ne înapoiem la violență și crimă. Atunci când nu există nici un fel de voință de a crea, instinctul morții pune stăpânire și determină distrugerea gratuită, fără de sfârșit"(Herbert Read 1971:184).

Arta sau creația au astfel o funcție adaptativă (cf. Herbert Read, *Imagine și idee. Funcția artei în dezvoltarea conștiinței umane*, 1970) și, pentru creator, de auto-descoperire și auto-modelare. În măsura în care omul se exteriorizează, se transpune sau chiar se „alienează" în produsele sale, el se și cunoaște și se (re)inventează. Creația produce o alteritate, un *celălalt*, un obiect diferit de creatorul ei, dar prin problematica pe care o implică, prin natura și funcțiile ei este (aproape) întotdeauna și o *auto-creație*, o *auto-poieză*. Astfel, umanistul francez Michel de Montaigne putea spune despre colecția lui de *Eseuri*: „nu am făcut cartea mai mult decât m-a făcut ea pe mine, carte consubstanțială cu autorul ei...".

Jean Grenier încearcă și el să stăpânească ambiguitatea termenului *creație*, al cărui spectru semantic include sensuri ca *a face, a fabrica, a zămisli, a modela*, fără să se reducă la nici unul din aceste sensuri, așa cum nu se reduce la sensul cuvântului *a acționa*. Cu referire la accepția religioasă a creației, autorul amintește nuanțările lui Toma d'Aquino, care făcea deosebirea, în *Summa theologica*, între creația divină și ceea ce îi este îngăduit naturii:

> „El se întreabă dacă putem vorbi de creație în legătură cu produsele naturii și ale industriei; cu alte cuvinte, dacă putem numi creație o operă omenească. Și se raliază părerii Sfântului Augustin, care face distincție între opera de creație și opera de propagare, aceasta din urmă datorată naturii. Într-adevăr,

> formele nu preexistă în materie. Ele sunt potențiale în materie, dar nu pot fi nici făcute nici create. Ceea ce înseamnă pur și simplu că opera naturii și, în consecință, opera omului, este o operă care nu are dreptul de a fi numită creatoare, fiind cu toate acestea o operă profund modificatoare"(Grenier, *Despre creație,* 1974:177).

În mentalitatea contemporană însă, sensul biblic (sau cel „păgân" demiurgic) al creației a fost transferat asupra creației umane. „Eu încep cu haosul, așa e logic", spunea Paul Klee. Artistul e considerat capabil de creație absolută și se presupune că începe și el cu neantul, cu dezordinea sau cu haosul. Michel Leiris afirma, într-un studiu despre Juan Miró din *Documents* (1929), că înainte de a porni la lucru, artistul ar trebui să practice acel exercițiu pe care asceții tibetani îl numesc „înțelegerea vidului" (apud Grenier, *Ibidem*:186):

> „Această idee este foarte populară. Ne place să descriem acel soi de neant social cu care începe artistul creator. S-a format, în acest sens, un fel de mitologie. Și apoi, neantul acesta «subliniază» și mai mult ființa care va ieși din el după aceea. *Post tenebras lux*, „după beznă lumina". [...] Pe de altă parte, ideea de neant duce la ideea de polivalență, de multiplicitate a posibilelor. [...] Ideea posibilului, ideea virtualității este o idee extrem de seducătoare [...]"(*Ibidem*:178-179).

Eruditul comparatist George Steiner a încercat să contureze „gramaticile creației" (titlul unei cărți din 2001, tradusă în română în 2015), pornind de la modul în care geneza/ creația este tematizată în religie, mit și literatură și urmărind codificările culturale și artistice (dar și științifice, prin corelativul *invenției*) ale acestui instinct fundamental, definitoriu pentru specia umană:

> „«Creația», după cât se pare - fiecare pas ține aici de cea mai provizorie și mai efemeră ordine – este lipsită tocmai de penumbra falsității, a născocirii inseparabile de lingvistică și de actele de vorbire ale «invenției». Adresată unui copil (sau chiar unui adult), porunca *n'invente pas* înseamnă «nu minți», «nu spune gogoși». Interdicția *ne crée pas* ar părea, din toate punctele de vedere, lipsită de sens. Însă, în alt registru, al

iconoclasmului, prohibiția «creației» poate fi cardinală" (Steiner 2015: 122-123).

O altă disciplină care are legături puternice cu teoria imaginarului este istoria mentalităților. Metodă forjată în „laboratoarele" istoriografiei moderne, istoria mentalităților are și aplicații literare importante, atât în studiul literaturilor naționale cât și în literatura comparată. O lucrare de referință în acest sens este *Literatura comparată și istoria mentalităților* (1982) de Alexandru Duțu. Autorul are de altfel meritul de a fi popularizat la noi acest curent istoriografic novator, lansat de Școala franceză de la „Annales" (Lucien Febvre, Georges Duby, Philippe Ariès, Jacque Le Goff, Jean-Pierre Vernant, Pierre- Vidal Naquet, Paul Veyne etc.). Alexandru Duțu este autorul unei antologii de texte care ilustrează principiile fundamentale ale disciplinei: *Dimensiunea umană a istoriei. Direcții în istoria mentalităților* (1986), cuprinzând articole ca *Sensibilitatea și istoria* de Lucien Febvre, dar și *Imagologia comparată* de Hugo Dyserinck. De asemenea, Al. Duțu semnează și un *Eseu în istoria modelelor umane. Imaginea omului în literatură și pictură* (1972), dovedind astfel că studierea modelelor antropologice așa cum emerg ele chiar din ficțiune și în general din produsele culturale este perfect relevant pentru analiza mentalitară a unor epoci revolute. Aici vom găsi abordări comparatiste ale operei lui Dante, ale scriitorilor renascentiști (de pildă Shakespeare), neo-clasici (Corneille, Molière), dar și traducerea unor texte teoretice din Eugenio Garin (*Umanism și Renaștere*), Paul Hazard (*Spre un nou model de umanitate*) și Arthur O. Lovejoy (*Romantismul și principiul plenitudinii*). O altă contribuție a autorului, ilustrând același domeniu, cu bibliografia adusă „la zi", este *Political Models and National Identities in „Orthodox Europe"* (1998).

Literatura comparată și istoria mentalităților se deschide cu traducerea aproape integrală (pp. 5-13) a articolului lui Jacques Le Goff, *Les mentalités: une histoire ambiguë* din *Faire de l'histoire* (Sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora, Paris, Editions Gallimard, 1974, vol. III, pp. 82-90). Disciplină de confluență și interferență, istoria mentalităților trebuie totuși delimitată de compartimente științifice înrudite, cu care până la un punct își împarte teritoriul:

> „Izvorâtă, în mare parte, din reacția împotriva imperialismului istoriei economice, istoria mentalităților nu trebuie să fie nici o revenire la un spiritualism depășit, care s-ar ascunde, de exemplu, sub aparențele vagi ale unui psihic colectiv de nedefinit, nici efortul de a supraviețui al unui marxism vulgar care ar încerca să o definească foarte comod pornind de la o suprastructură ce s-ar naște mecanic din infrastructurile economice. Mentalitatea nu este o reflectare" (apud Duțu 1982, cap. *Istorici și comparatiști*).

Fără a se confunda cu istoria ideilor, istoria mentalităților are multe legături cu istoria sistemelor culturale, a sistemelor de credințe, de valori (cf. p.12). Din domeniul istoriei ideilor, este important numele lui Arthur O. Lovejoy, cu celebra lui lucrare *The Great Chain of Being,* tradusă și în limba română cu titlul *Marele lanț al ființei. Istoria ideii de plenitudine de la Platon La Schelling* (1997). Este de amintit și abordarea comparatistă a lui Hajime Nakamura, *Orient și Occident. O istorie comparată a ideilor* (1999). Tot din câmpul istoriei ideilor, trebuie menționată lucrarea lui Al. Duțu, *Ideea de Europa și evoluția conștiinței europene* (1994).

Legitimitatea asocierii între cele două discipline din titlul lucrării *Literatura comparată și istoria mentalităților* nu mai e pusă la îndoială din clipa în care admitem că literatura constituie una din sursele privilegiate ale istoriei mentalităților și imaginarului. Născută dintr-o reacție antipozitivistă, acest tip de analiză istorică se apleacă asupra *documentelor* literare și artistice cu aceeași atenție cu care investighează mărturiile anodine sau lipsite de valoare estetică (cel puțin intențională): „Istorie nu a fenomenelor «obiective», ci a *reprezentării* acestor fenomene, istoria mentalităților se hrănește firesc din documentele imaginarului"(*Ibidem*: 9). Tot în acest articol, Jacques Le Goff sesizează cu multă pătrundere că literatura (arta în general) nu este în mod exclusiv o sumă de indicii ale unei mentalități colective, ci un limbaj aparte, autonom, care ascultă de „coduri mai mult sau mai puțin independente de mediul lor temporal" (*Ibidem*: 10). În același timp nu trebuie uitat că produsele artistice nu izvorăsc pur și simplu, cum consideră unii cercetători, „printr-un fel de partogeneză care ignoră contextul non-literar sau non-artistic al apariției lor"(*Ibidem*:10).

Literaritatea literaturii nu trebuie sacrificată, atunci când o supunem unei abordări mentalitare, pentru că, dacă, așa cum afirma istoricul francez, mentalitatea nu este o simplă reflectare a fenomenelor palpabile, nici literatura nu este un simplu epifenomen al clișeelor mentale sau al sensibilității colective a unei epoci. În cea mai intimă și mai profundă zonă a ei, literatura este întotdeauna expresia unei individualități ireductibile, a unei viziuni a lumii singulare. Susținând relevanța literaturii pentru studiul mentalităților, același cercetător subliniază contribuția *topicii* ca parte a retoricii: astfel, *topoii* „formează scheletul mentalităților"(*Ibidem*: 8).

Studiul imaginarului colectiv și al mentalităților (care sunt prin excelență colective, împărtășite de o comunitate) se oprește mai ales la momentele cruciale ale schimbărilor majore, sau cotiturilor, schimbărilor de paradigmă. Istoricitatea imaginarului trebuie să fie un *caveat* important pentru exegeții fenomenului literar:

> "[…] jocul inovațiilor și al constantelor ne conduce spre înțelegerea modului în care s-a transformat imaginarul și au evoluat imaginile. Deoarece perspectiva istorică ne face să înțelegem că imaginarul nu a avut întotdeauna același conținut și aceeași funcție culturală, așa cum nici imaginile nu au făcut sensibile aceleași realități intelectuale. [...] Compararea operelor literare ne poate semnala variante ale unei structuri mentale, atunci când constată fenomene sincronice, sau transformări intervenite în structuri, atunci când fenomenele sunt diacronice" (Duțu 1982:73-74).

Lucrarea lui Al. Duțu impresionează prin rigoare și echilibru. Trebuie să-i recunoaștem forța persuasivă în pledoaria pe care o face, pentru alianța metodologică între două domenii cu afinități evidente. Alte lucrări de istoria mentalităților care prezintă interes și pentru studiile literare sunt: Jean-Pierre Vernant (coord.), *Omul grec* (2001) și Eugen Cizek, *Mentalități și instituții politice romane* (1998). Marcel Detienne și Jean-Pierre Vernant au analizat *Viclesugurile inteligenței. Metis la greci* (1999). Andrei Cornea a aplicat o astfel de grilă perioadei romano-bizantine: *Mentalități culturale și forme artistice în epoca romano-bizantină (300-800)* (1984).

Există și contribuții mai speculative, mai provocatoare, cum este studiul lui Paul Veyne, *Au crezut grecii în miturile lor? Eseu*

despre imaginația constituantă (1996). Câteva titluri de capitole din această lucrare: *Când adevărul istoric era tradiție și vulgată, Pluralitate și analogie a lumilor de adevăr, Repartiție socială a cunoașterii și modalități de credință, Mitul folosit ca „limbă de lemn”.* Rezultă de aici o puternică influență a mentalului relativist și deconstrucționist al acelei perioade. Sorin Alexandrescu a studiat „mentalitățile românești postbelice” (subtitlul cărții *Identitate în ruptură*, 2000).

4. Teoriile imaginarului în contextul epistemei postmoderne

Din această diversificare epistemologică și metodologică, studiul imaginarul literar ar trebui să profite spre propria înnoire. Spre deosebire de literatura comparată, care este „în criză” încă de la începuturile ei, teoria imaginarului (ca să mă exprim astfel, prin sinecdocă) nu pare să sufere de o angoasă identitară sau de o criză metodologică. S-a configurat cumulativ, prin aglutinări și anexări de domenii (am amintit psihanaliza, psihocritica, arhetipologia, mitanaliza, tematismul, antropologia, poietica, poetica și stilistica imaginarului din perspectivă cognitivistă, istoria mentalităților etc.). De aceea putem considera teoria imaginarului ca un fel de termen-umbrelă pentru diverse abordări, mai mult sau mai puțin convergente, ale acelorași fenomene. Faptul că ecloziunea maximă a acestei școli de analiză a coincis cu hegemonia postmodernismului în cultură poate prezenta unele avantaje. Corin Braga vorbește despre „umilința hermeneutică” stimulată de postmodernism, „hrănită de conștiința că nu există decât adevăruri relative și incomplete” (2001: 7). În opinia lui, apetitul pentru sisteme fastuoase și fastidioase care a caracterizat prima generație de cercetători a imaginarului ar fi un simptom al „maladiei spiritului modern” și toate aceste teorii au căpătat azi un aer oarecum desuet:

> „Din perspectiva relativismului și pragmatismului postmodern, ceea ce ar trebui făcut astăzi nu este o cercetare teoretică asupra a ceea ce este imaginația, ci investigații concrete asupra modului ei de funcționare și reproducere. Nu ar fi vorba de o simplă

declinare a competenței sau a apetenței de a lucra o definiție conceptuală, ci de o opțiune metodologică" (Braga, *Ibidem*).

Reținând acest apel al specialistului de la Cluj la o teoretizare care să pornească de la *concretul* manifestărilor culturale, trebuie să conștientizăm în același timp că o „ancorare" cu adevărat științifică a studiului imaginarului este perfect posibilă, mai ales dacă se realizează acea joncțiune cu științele cognitive pentru care am militat mai sus (știind că acest domeniu lucrează foarte mult prin cercetări empirice și de laborator). La fel, alianța cu științele umaniste care practică metode cantitative, statistice (sociologia, psihologia, antropologia culturală, etnologia) poate asigura un grad sporit de *falsificabilitate* – adică posibilitatea ca ipotezele să fie validate sau invalidate empiric, și să nu rămână simple construcții speculative autonome și suficiente în sine, oricât ar fi ele de fascinante. Un cuantum oarecare de speculație va rămâne întotdeauna, ca un ingredient firesc al acestui domeniu. Chiar unul din conceptele centrale ale acestui discurs teoretic, *arhetipul* (preluat mai ales în accepția jungiană) este prin excelență un construct teoretic intuitiv, „nedemonstrabil" după standarde foarte riguroase, acceptat oarecum „prin credință". Nu e de mirare că arhetipul a stârnit atâtea controverse, chiar din timpul vieții lui Carl Gustav Jung, și că acesta a fost acuzat de „misticism". Se știe că psihologul elvețian a trebuit să se apere de incomprehensiunea unor contemporani, care au înțeles, greșit, că este vorba de reprezentări propriu-zise care se transmit filogenetic, și nu de dispoziții înnăscute, în genul instinctelor freudiene (cf. Jung, *În lumea arhetipurilor*). Aporiile generate de utilizările variate și contradictorii ale termenului nu ajută deloc la consolidarea prestigiului de „științificitate" al metodei. Și totuși arhetipul rămâne un concept operațional perfect valabil, cu condiția să precizăm în ce orizont metodologic ne situăm atunci când îl vehiculăm. Foarte folositoare sunt, în acest sens, precizările lui Corin Braga din *10 studii de arhetipologie* (1999), în care distinge între trei mari accepțiuni în care a fost folosit termenul: metafizică, antropologică și culturală.

Diversele teorii ale imaginarului se justifică și se legitimează mai puțin prin coerența lor internă și prin rigoarea sistematică, și mai

mult prin aptitudinea de a inspira noi și noi abordări ale fenomenului literar, uneori prin depășirea și alteori prin combinarea metodelor invocate. Un subiect de mare interes pare să fie în ultimul timp utopia (și cu contrariul său, distopia) (cf. Braga 2010 și 2015c, Servier 2011, Ciorănescu 1996). Altul este corpul și gândirea *întrupată*, destinată să repare, printr-o nouă integrare *holistică*, falia dintre minte și trup specifică Occidentului cartezian (cf. Lakoff și Johnson, *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind & its Challenge to Western Thought*, 1999). Oferta temelor posibile este întotdeauna generoasă, în conformitate cu plasticitatea și imprevizibilitatea imaginației literare: interesul critic poate fi astfel stârnit de imaginarul bucolic sau idilic (cf. Nemoianu 1996), al metamorfozei (Brunel 1974), sau chiar imaginarul genurilor literare, ca în arhetipologia lui Frye (1972).

Se pot aminti și câteva reușite exegetice din spațiul critic autohton (pe lângă cele pe care le-am amintit mai sus), toate orientate spre imaginarul operei și derivate dintr-o critică a profunzimilor sau altă tendință din cadrul „constelației" sau „galaxiei" imaginarului (cum o numea Durand). Astfel, Ioana Em. Petrescu a îmbogățit eminescologia cu o carte de referință în care *vederea, viziunea, reflectarea, oglinda* sunt cuvinte cheie: *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, din 1972. Original și deschis spre mai multe curente critice, acest studiu certifică vitalitatea și productivitatea teoriei imaginarului (înțeleasă într-un sens larg). Tot cu aplicație la Eminescu, Mircea Cărtărescu a propus, în *Visul chimeric. Subteranele poeziei eminesciene* (2011), o lectură abisală întemeiată în mare măsură pe Durand cel din *Structurile antropologice ale imaginarului*, dar cu multe elemente de noutate analitică și chiar teoretică. Cărtărescu argumentează că tot sistemul imagistic eminescian (de o impresionantă coerență interioară) iradiază dintr-un punct focal, și acesta este o traumă originară a sciziunii eului, care se divizează în *sine* și *dublu*. Caius Dobrescu (2004) propune analiza imaginarului eminescian pe două axe: imaginarul spațiului privat și imaginarul spațiului public. Vizionarismul poetic a fost analizat de cercetătorul craiovean Cătălin Ghiță (2005), care semnează și un studiu pe tema „fricilor" culturale (Ghita 2017). Corin Braga a studiat geneza universului imaginar blagian printr-o lectură psihanalitic-biografică (2015b) și a descris orizontul imaginar al lui Nichita Stănescu

sub auspiciile *fizicii, metafizicii, anti-metafizicii* și *transfigurării prin cuvânt* (2015a). Acestea sunt doar câteva exemple de abordări critice românești care dovedesc receptarea foarte bună a teoriilor de sorginte occidentală.

Imaginea, ideea, dar și cuvântul pot reprezenta, după cum s-a văzut, obiecte de studiu ale științei imaginarului cu egală îndreptățire, dar rezultatele cercetării sunt cele mai profitabile atunci când se urmărește interrelaționarea lor. La fel, temele, motivele, miturile și mitemele, dar și reluările, prelucrările și rescrierile acestora, prin dialog intertextual și palimpsest. De asemenea, inconștientul (ca zonă a pulsiunilor și instinctelor dar și ca izvor al arhetipurilor) se întâlnește cu manifestările *conștiinței conștientă de sine* în discursul diverselor micro-curente și școli din interiorul acestei meta-științe. Toate aceste puncte de interes analitic pot contribui la conturarea, fie și aproximativă, parțială, a unei „gramatici" a imaginarului, cu „morfologia" și „sintaxa" ei.

Bibliografie

Alexandrescu, Sorin. 2000. *Identitate în ruptură. Mentalități românești postbelice*. București: Editura Univers.

Bachelard, Gaston. 1990. *Psihanaliza focului*. Traducere de Lucia Ruxandra. București: Editura Univers.

Bachelard, Gaston. 1995. *Apa și visele. Eseu asupra imaginației materiei*. Traducere de Irina Mavrodin. București: Editura Univers.

Bachelard, Gaston. 1997. *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*. Traducere de Irina Mavrodin. București: Editura Univers.

Bachelard, Gaston. 1998. *Pământul și reveriile voinței*. Traducere de Irina Mavrodin. București: Editura Univers.

Bachelard, Gaston. 2004. *Poetica spațiului*. Traducere de Irina Bădescu. Pitești: Editura Paralela 45.

Bachelard, Gaston. 1998. *Poetica reveriei*. Traducere de Irina Bădescu. Pitești: Editura Paralela 45.

Benoist, Luc. 1994, *Semne, simboluri, mituri*. Traducere de Smaranda Bădiliță. București: Editura Humanitas.

Boia, Lucian. 2000. *Pentru o istorie a imaginarului*. Traducere din franceză de Mona Antohi. București: Editura Humanitas.

Braga, Corin. 1999. *10 studii de arhetipologie*. Cluj: Editura Dacia.
Braga, Corin. 2001. *Phantasma. Centru de cercetare a imaginarului*, Caietele Echinocțiu, vol. 2, *Teoria și practica imaginii. 1. Imaginar cultural*. Cluj: Editura Dacia. 5-10.
Braga, Corin. 2011. *Psihobiografii*. Iași: Editura Polirom.
Braga, Corin. 2015a. *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar*. București: Editura Tracus Arte (reeditare).
Braga, Corin. 2015b. *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*. București: Editura Tracus Arte (reeditare).
Braga, Corin. 2010. *Du paradis perdu à l'antiutopie aux XVIe-XVIIIe siècles*. Paris: Editions Classiques Garnier.
Braga, Corin (coord.). 2015c. *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*. București: Editura Tracus Arte.
Bratu, Savin. 1974. *De la Sainte-Beuve la Noua Critică*. București: Editura Univers.
Brunel, Pierre. 1974. *Le mythe de la métamorphose*. Paris: Armand Colin.
Burgos, Jean. 1988. *Pentru o poetică a imaginarului*. Traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea. București: Editura Univers.
Bușe, Ionel. 2012. *Filosofia și metodologia imaginarului (scurtă introducere în gândirea figurativă*). Craiova: Editura Universitaria, ediție revizuită.
Cărtărescu, Mircea. 2011. *Visul Chimeric. Subteranele poeziei eminesciene*. Editura Humanitas, București.
Chevalier, Jean și Alain Gheerbrant. 1994. *Dicționar de simboluri*, I, II, III. București: Editura Artemis.
Chiciudean, Ion și Bogdan-Alexandru Halic. 2003. *Imagologie. Imagologie istorică*. București: Editura comunicare.ro.
Ciorănescu, Alexandru. 1996. *Viitorul trecutului. Utopie și literatură*. București: Editura Cartea Românească.
Cizek, Eugen. 1998. *Mentalități și instituții politice romane*. București: Editura Globus.
Cornea, Andrei. 1984. *Mentalități culturale și forme artistice în epoca romano-bizantină* (300-800). București: Editura Meridiane.
Detienne, Marcel și Vernant, Jean-Pierre. 1999. *Viclesugurile inteligenței. Metis la greci*. Traducere de Margareta Sfirschi. București: Editura Symposion.

Dobrescu, Caius. 2004. *Mihai Eminescu. Imaginarul spațiului privat. Imaginarul spațiului public*. Brașov: Editura Aula.

Dyserinck, Hugo. 1986. *Imagologia comparată*. În Alexandru Duțu, *Dimensiunea umană a istoriei. Direcții în istoria mentalităților*. București: Editura Meridiane. 197-210.

Durand, Gilbert. 1998. *Structurile antropologice ale imaginarului*. Traducere de Marcel Aderca, ediția a II-a. București: Editura Univers.

Durand, Gilbert. 1999. *Aventurile imaginii (Imaginația simbolică. Imaginarul*). Traducere de Mugurașș Constantinescu și Anișoara Bobocea. București: Editura Nemira.

Durand, Gilbert. 2003. *Arte și arhetipuri*. Traducere de Andrei Niculescu. București: Editura Meridiane.

Durand, Gilbert, 2004. *Introducere în mitodologie. Mituri și societăți*. Traducere de Corin Braga. Cluj Napoca: Editura Dacia.

Duțu, Alexandru. 1972. *Eseu în istoria modelelor umane*. București: Editura Științifică.

Duțu, Alexandru. 1986. *Dimensiunea umană a istoriei. Direcții în istoria mentalităților*. București: Editura Meridiane.

Duțu, Alexandru. 1994. *Ideea de Europa și evoluția conștiinței europene*. București: Editura All Educational.

Duțu, Alexandru. 1998. *Political Models and National Identities in Orthodox Europe*. București: Babel Publishing House.

Evseev, Ivan. 1998. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Editura Amarcord.

Fouillet, Aurélien. 2014. « Les théories de l'imaginaire ». *Sociétés. Revue de Sciences Humaines et Sociales. Hommage à Gilbert Durand*. N° 123. 51 – 55.

Frye, Northrop 1972 *Anatomia criticii*. Traducere de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu. Prefață de Vera Călin. București: Editura Univers.

Ghiță, Cătălin. 2005. *Lumile lui Argus. O morfotipologie a poeziei vizionare*. Pitești: Editura Paralela 45.

Ghita, Catalin. 2017. *Fear and Big Ideas: A Short Introduction to an Inter-Disciplinary Relationship*. Koszalin: Politechnika Koszalinska.

Ghiță, Roxana. 2002. „Pour une théorie de la création artistique: différents modèles explicatifs du *faire* de l'œuvre". In *L'approche poïétique/ poétique.* Revue publiée par le Département de Francais, Faculté de Lettres, Université de Craiova. 104-116.

Grenier, Jean. 1974. *Despre creație*. În *Arta și problemele ei*. București: Editura Meridiane.172-278.

Jung, Carl Gustav. 1994. *În lumea arhetipurilor*. Traducere de Vasile Dem. Zamfirescu. București: „Jurnalul literar".

Lakoff, George & Mark Johnson. 1999. *Philosophy in the Flesh*: *the Embodied Mind & its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.

Le Goff, Jacques. 1985. *L'imaginaire médiéval. Essais*. Paris: Gallimard.

Lovejoy, Arthusr O. 1997. *Marele lanț al ființei. Istoria ideii de plenitudine de la Platon La Schelling*. București: Editura Humanitas.

Mansuy, Michel. 1965. *Georges Poulet, Études sur le temps humain, III : le Point de départ (compte-rendu)*. Études françaises, vol. 1, n° 3, 1965. 119-125.

Marino, Adrian. 1973. *Creația*, în *Dicționar de idei literare*. București: Editura Univers. 443-482.

Mauron, Charles. 2001. *De la metaforele obsedante la mitul personal*. Traducere de Ioana Bot. Cluj Napoca: Editura Dacia.

Mavrodin, Irina. 1982. *Poetica și poietica*. București: Editura Univers.

Mihai, Constantin. 2010. *Aparatul conceptual al studiilor despre imaginar*. În *De la fictiv la real. Imaginea, imaginarul, imagologia*, coord. de Andi Mihalache și Silvia-Marin Barutcieff. Iași: Editura Universității Alexandru Ioan Cuza. 39-54.

Munteanu, Romul. 1988. *Metamorfozele criticii europene moderne*. București: Editura Univers.

Nakamura, Hajime. 1997. *Orient și Occident. O istorie comparată a ideilor*. Traducere de Dinu Luca. București: Editura Humanitas.

Nemoianu, Virgil. 1996. *Microarmonia. Dezvoltarea modelului idilic în literatură*. Traducere de Manuela Cazan și Gabriela Gavril. Iași: Editura Polirom.

Pageaux, Daniel-Henri. 2000. *Literatura generală și comparată*. Traducere de Lidia Bote. Iași: Editura Polirom.
Parpală, Emilia. 2011. „Literatura și noua interdisciplinaritate: stilistica cognitivă și poetica cognitivă". În *Postmodernismul poetic românesc. O perspectivă semio-pragmatică și cognitivă*, coord. de Emilia Parpală. Craiova: Editura Universitaria. 251-257.
Passeron, René. 1989. *Pour une philosophie de la création*. Paris: Editions Klincksieck.
Passeron, René. 1996. *La Naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*. Paris: Presses Universitaires de Valenciennes.
Petrescu, Ioana M. 1972. *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*. București: Minerva.
Popescu, Carmen. 2010. *Deconstrucția semnului iconic la Michel Tournier*. În *De la fictiv la real. Imaginea, imaginarul, imagologia*, coord. de Andi Mihalache și Silvia Marin-Barutcieff. Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza". 713-730.
Poulet, Jean. 1949. *Etudes sur le temps humain*. Plon, Paris, 2 vol.
Poulet, Georges. 1979. *Conștiința critică*. Traducere de Ion Pop. București: Editura Univers.
Poulet, Jean. 1987. *Metamorfozele cercului*. Traducere de Irina Bădescu și Angela Martin. Studiu introductiv de Mircea Martin. București: Editura Univers.
Read, Herbert. 1970. *Imagine și idee. Funcția artei în dezvoltarea conștiinței umane*. Traducere de Ion Herdan. București: Editura Univers.
Read, Herbert. 1971. *Poetul și Muza lui. Originile formei în poezie*. În *Originile formei în artă*. Traducere de C.V. Pavlovici. București: Editura Univers.131-169.
Richard, Jean-Pierre. 1964. *Onze études sur la poésie moderne*. Paris: Editions du Seuil.
Richard, Jean-Pierre. 1974. *Poezie și profunzime*. În românește de Cornelia Ștefănescu. București: Editura Univers.
Richard, Jean-Pierre. 1980. *Literatură și senzație*. Traducere de Alexandru George. București: Editura Univers.
Servier, Jean. 2011. *Istoria utopiei*. Traducere de Elena și Octavian Gabor. Editura Meridiane, București.

Similaru, Lavinia. 2017. *«Traducir o morir». Aspectos de traductología /«Traducem sau murim». Aspecte de traductologie*. Craiova: Universitaria.

Spiridon, Monica. 2000. *Melancolia descendenței. O perspectivă fenomenologică asupra memoriei memoriei generice în literatură*. Iași: Editura Polirom (ediția a II-a).

Starobinski, Jean. 1961. *L'Oeil Vivant*. Paris: Gallimard.

Starobinski, Jean. 1974. *Relația critică*. Traducere de Alexandru George. Prefață de Romul Munteanu. București: Editura Univers.

Starobinski, Jean. 1985. *Textul și interpretul*. Traducere de Ion Pop. București: Editura Univers.

Starobinski, Jean. 1993. *Melancolie, nostalgie, ironie.* Traducere de Angela Martin. București: Editura Meridiane.

Stockwell, Peter. 2002. *Cognitive Poetics: An Introduction*. London & New York: Routledge.

Șklovski, Viktor. 2005. „Arta ca procedeu". În *Teoria literaturii. Orientări în teoria și critica literară contemporană*, coord. de Oana Fotache și Anca Băicoianu. București: Editura Universității din București. 28-38.

Todorov, Tzvetan. 1983. *Teorii ale simbolului*. Traducere de Mihai Murgu. Prefață de Maria Carpov. București: Editura Univers.

Tournier, Michel. 1989. *Picătura de aur*. Traducere de Bogdana Savu, [după originalul *La goutte d'or*, 1985]. București: Editura Univers, colecția Globus.

Vernant, Jean-Pierre (coord.). 2002. *Omul grec*. Iași: Editura Polirom.

Veyne, Paul, 1996. *Au crezut grecii în miturile lor*? Traducere de Bogdan Ghiu. Prefață de Zoe Petre. București: Univers, CEU Press.

Walter, Philippe. 2014. « Les enjeux passés et futurs de l'imaginaire. Mythème, mythanalyse et mythocritique ». *Pratiques* [En ligne], 151-152 | 2011, mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 13 mars 2018. URL : http :// journals .openedition .org /pratiques / 1769 ; DOI : 10.4000/pratiques.1769.

Wunenburger, Jean-Jacques. 2009. *Imaginarul.* Traducere de Dorin Ciontescu-Samfireag. Cluj Napoca: Editura Dacia.

RESURSE TEORETICE PENTRU STUDIUL TRAGEDIEI

1. Introducere

Acest capitol își propune să investigheze relevanța și actualitatea mai multor scrieri de referință din domeniul cercetării tragediei, cu scopul de a înțelege mai bine această specie în versiunile ei clasice, neoclasice și moderne. Acest demers se poate dovedi important, mai ales dacă este perceput pe fundalul climatului intelectual de astăzi, în care fundamentele analizei critice sunt (uneori radical) reconsiderate. Unele din cele mai influente abordări ale tragediei au fost, cumva, idiosincratice, adică foarte personale, speculative și, totodată, militante. Este cazul celebrei cărți a lui Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei din spiritul muzicii* (1993), dar și al teoriei „rivalității mimetice" și a „crizei sacrificiale", formulate de René Girard (1972). Faimoasa carte *Moartea tragediei / The Death of Tragedy* (1966) a lui George Steiner merită, de asemenea, atenție, ca o resursă valoroasă pentru analizele comparatiste și, în același timp, deoarece conține o teză destul de contestată și dezbătută cu referire la unicitatea și excepționalitatea tragediei grecești. *Mit și tragedie în Grecia antică* de Jean-Pierre Vernant și Pierre Vidal-Naquet epitomizează direcția filologică și psiho-sociologică în studiile despre tragedie. Acest tip de abordare încearcă să fie, pe cât posibil, înrădăcinat în realitățile istorice, dar nu exclude nici încercarea ambițioasă de a contura o „antropologie istorică" (1990: 9).

Toate aceste mostre de cercetare literară demonstrează în ce măsură modernitatea a avut, de fapt, un puternic impact atât asupra exegezei specializate a teatrului tragic cât și a rescrierilor literare. Studiul palimpsestelor, al intertextelor și, în general, al receptării post-clasice a capodoperelor antice este, în mod previzibil, condus din perspectiva literaturii comparate (doar câteva exemple: Mănescu 1977, Brunel 1995, Pageaux 2000, Marin 2002, Ioannidou 2017). Presupoziția subiacentă celor mai multe descrieri ale tragediei este că, dincolo de *distanță* și *diferență*, genul este cât se poate de relevant

pentru modernism și modernitate (Krutch 1929, 1953, Gramatopol 2000) și chiar pentru condiția mai generală a civilizației globale (Critchley 2019). În termenii Ritei Felski, chiar dacă tragedia în forma ei tipică, tradițională, este de acum defunctă, cum a argumentat Steiner, „sensibilitatea tragică" persistă în modernitate, actualizându-se adesea în forme noi (filmul, filosofia), care nu sunt în mod obișnuit asociate cu tragedia (Felski 2004: XIV). Orice prezentare cuprinzătoare a acestei importante moșteniri culturale pentru publicul de astăzi va trebui să aibă în vedere „contextul lecturii, criticii și performării de la sfârșitul secolului al XX-lea" și „să ia aminte la tiparele schimbătoare ale receptării, din antichitate până în prezent" (Easterling 1997: XV).

2. Labirintul interpretărilor

Există, fără îndoială, o multitudine de abordări posibile ale tragediei, care pot fi complementare, dar și contradictorii: filologică, istorică, filosofică, estetică, antropologică, sociologică, psihologică etc. Analiza de text (close reading) și aplicarea deconstrucției și a altor teorii literare moderne sunt prezente chiar și atunci când este vorba de un text arhaic și dificil precum *Oresteia* (vezi Goldhill 1984). Mai recent, se pot observa în metadiscursul despre tragedie urme ale direcțiilor critice principale din epistema postmodernă (cf. Goldhill 1997): feminism, postcolonialism, Noul Istorism, psihanaliza de ultimă generație, dar și abordări din domeniul „studiilor performative" (Macintosh 1997). Unele din aceste modele critice sunt în mod evident ideologizate, în timp ce altele par să fie mai deschise spre rezultatele variate și imprevizibile ale cercetării, indiferent de alinierea sau nealinierea la standardele curente ale corectitudinii politice. Alte abordări inovatoare vin din domeniul mai degrabă tehnic al umanităților digitale, cu accent pe rețelele sociale (Rydberg-Cox 2011), sau pe cognitivism (Meineck 2017), în timp ce alte intervenții promit mutații de paradigmă și răsturnări spectaculoase (precum William Marx în cartea lui din 2012, unde ne cere să acceptăm posibilitatea unei tragedii *fără* tragic).

Inevitabil, cercetătorul se va simți copleșit de multitudinea de studii care îi sunt puse la dispoziție și, nu în ultimul rând, de impresia

de haos și contradicții irezolvabile din interiorul diverselor categorii de descrieri critice. Cineva ar putea crede chiar că sistematizarea nu este accesibilă și realizabilă, în principiu.

Și totuși, este posibil să punem ordine în masa aparent amorfă a surselor bibliografice cu poziții și orientări divergente. Ceea ce ne-ar putea ajuta, în ultimă instanță, să ne găsim drumul în acest labirint este tocmai alegerea preliminară a unui anume fir al Ariadnei (care poate fi, de fapt, doar o ipoteză, sau o pre-judecată interpretativă), sau, am mai putea spune, alegerea unui punct arhimedic care ne-ar îngădui să evaluăm cele mai remarcabile, folositoare și aplicabile grile critice propuse până acum. Odată ce ne angajăm pe această cale, piesele de puzzle se vor așeza laolaltă (sperăm), ca atrase de „magnetul" ideii centrale. Ideea cu valoare orientativă pentru care am optat aici privește amprenta lăsată de modernitate asupra gramaticii *tragicului* așa cum a fost acesta configurat în tradiție, începând chiar cu *Poetica* lui Aristotel. Această alegere nu este arbitrară sau capricioasă, fiind în schimb determinată, poate chiar impusă, de realitatea concretă a sedimentărilor succesive asupra vulgatei teoretice și critice în dinamica ei diacronică.

Spre deosebire de William Marx, care considera că ar trebui să „salvăm" (2012: 10) tragedia de propria noastră credință modernă în autonomia literaturii pentru a o putea înțelege corect, părerea mea este că e de ajuns să recunoaștem importanța și inevitabilitatea perspectivei moderne, intricată în discursul asupra tragediei, chiar și când acest lucru ia forma lecturilor distorsionate și a proiecțiilor[13] dinspre prezent spre trecut. În termenii Ritei Felski, „a regândi tragedia înseamnă, cu necesitate, să recunoaștem o istorie de gândire anterioară. Într-adevăr, însăși materialitatea și greutatea magistrală a acestei istorii aruncă încă o lungă umbră asupra prezentului" (2004: V).

O perspectivă cu totul diferită este generată de *respingerea* fără drept de apel a acestei moșteniri tragice și viziuni asupra vieții, de regulă pe temeiul unei ideologii progresiste. Astfel, cercetătorul marxist Raymond Williams aduce în atenție viziunea sociologică și politică a scriitorilor (cum ar fi Bertold Brecht) și criticilor care

[13] Ceva mai târziu, voi aduce în discuție o serie de propuneri pentru a evita aceste proiecții, urmând, în principal sugestiile lui Jean-Pierre Vernant și Pierre Vidal-Naquet.

„adesea au respins tragedia ca fiind prin ea însăși defetistă. Împotriva a ceea ce ei au cunoscut ca ideea de tragedie, ei au subliniat puterea omului de a-și schimba condiția și de a pune capăt unei mari părți a suferinței pe care ideologia tragică pare să o ratifice" (1966: 63).

Atunci când spunem că modernitatea a influențat felul în care percepem fenomenele literare din epoci îndepărtate, nu ar trebui să uităm, de asemenea, că modernitatea însăși este diversă și divergentă, contradictorie și adesea chiar în contradicție cu ea însăși. În același timp, „ideea de modernitate" este, la rândul ei, profund influențată de tragedie și de filosofia subiacentă acesteia (cf. Billings & Leonard 2015). Atât filiera progresistă cât și cea anti-modernă ale modernității emerg în aceste realități multi-stratificate sau palimpsestice. Modernitatea înlocuiește „sublimul" tragic printr-o formă hibridă care a fost numită „farsă tragică" (Munteanu 1989). În formatul acestui gen neo-teatral nu mai există șansă pentru vreo teodicee sau catharsis, pentru că universul însuși este văzut fie ca labirint fie ca junglă.

În restul capitolului, va fi vorba despre exemple individuale de studii care au fost seminale și/ sau pot fi considerate reprezentative pentru o direcție mai generală în cercetarea specializată.

3. Friedrich Nietzsche despre originea, înflorirea și decăderea tragediei

Nașterea tragediei din spiritul muzicii, prima carte a lui Friedrich Nietzsche, scrisă atunci când era un foarte tânăr profesor de studii clasice, a fost o lucrare neobișnuită încă de la început[14]. Nu este deloc ușor de clasificat, de vreme ce îndeplinește doar parțial cerințele unui tratat științific, deși, „în calitate de filolog", „fluența lui în greaca veche era legendară printre contemporanii lui", „avea o cunoaștere

[14] Cartea a atras un răspuns dur din partea clasicistului Ulrich von Willamowitz-Moellendorf iar unii critici chiar au afirmat, peste ani, că scrierea acestei cărți i-a distrus lui Nietzsche cariera. În schimb, William Arrowsmith a arătat că „timpul și cercetarea recentă" l-au „răzbunat" pe Nietzsche, „omul care a îndrăznit, 'în mod arogant', să sfideze consensul științific al vremii pentru simplul motiv că acesta nu avea sens literar sau cultural pentru el" (1963: 10).

intimă a pieselor tragice grecești" iar „operele poeților greci – de la Homer la Pindar – îi erau mereu la îndemână" (Daniels 2013:7). Sunt tot mai multe studii care apar, cu privire la valoarea autentică de clasicist a lui Nietzsche (cf. Heit & Jensen 2014). Și totuși, nu găsim în această carte analize aplicate ale tragediilor sau acea preocupare a cercetătorilor de azi, care ne-a devenit atât de familiară, de a-și susține orice afirmație prin exemple sau citate din alți savanți care au susținut ceva asemănător.

Prima ediție, publicată în ianuarie 1872, sub titlul anterior menționat, cu o *Prefață către Richard Wagner*, a fost urmată de o a doua ediție în 1874 (cu minime revizuiri), și de o a treia, în 1886, care a fost redenumită *Naşterea tragediei. Sau: Grecitate și pesimism. O nouă ediție însoțită de o încercare de auto-critică.* Faptul că Nietzsche însuși era atât de înclinat spre auto-revizuire și auto-critică ar trebui luat în considerare atunci când întâlnim deconstrucțiile de mai târziu ale textului, realizate de critici profesioniști (de Man 1979, Clark 1987), dornici să denunțe contradicțiile interne ale argumentației autorului. Așa cum subliniază Michael Tanner în *Introducerea* la ediția din 1993 a cărții, abordarea deconstrucționistă nu prea aduce o „viziune valoroasă", dacă ținem cont de faptul că Nietzsche nu a intenționat niciodată să facă o „analiză riguroasă" (1993: XXVII). În schimb, „de vreme ce e limpede că modul de prezentare în *Naşterea tragediei* este febril și impresionist, am face mai bine să o acceptăm în acești termeni sau să o lăsăm în pace" (*ibidem*). De fapt, opera lui s-a bucurat de o „reabilitare" recentă „izbitoare", în așa fel încât Nietzsche

> „este acum glorificat ca o figură inspiratoare și o călăuză în procesul de regândire a tragediei. Tocmai anacronismul ideilor lui Nietzsche le-a făcut să fie din nou relevante pentru momentul prezent; viziunea lui asupra tragediei […] lansează o puternică provocare pentru perspectiva general acceptată asupra antichității grecești ca fiind leagănul civilizației vestice și o epocă de seninătate luminată" (Felski 2004: VIII).

Poate cel mai memorabil și mai bine-cunoscut aspect al cărții este dihotomia centrală care a făcut-o faimoasă: „arta își derivă continua dezvoltare din dualitatea *apolinicului* și a *dionisiacului*" (Nietzsche 1993: 14). Aceste două „tendințe" complementare ar trebui

văzute ca reprezentative pentru „lumile artistice distincte ale *visului* și *beției*" (*ibidem*). Reperul este Schopenhauer, care în *Lumea ca voință și reprezentare* preluase din hinduism ideea de „văl al iluziei" (Maya); încrederea în *principium individuationis* era ceea ce permite individului să rămână calm în mijlocul suferinței ontologice pe care o presupune ființarea. Principiul individual implică fragmentare și este, în cele din urmă, o iluzie, pentru că, dincolo de vălul Mayei, este o realitate nediferențiată, pe care Nietzsche o va vedea regăsită în beția dionisiacă, cea care reface nu doar unitatea între oameni, ci și unitatea omului cu natura. O relație nemediată pe care autorul o regăsește și în conceptul de *naivitate* pe care compatriotul său, Friedrich Schiller, îl opunea *sentimentalismului*. Nietzsche face un pas mai departe, aplicând paradigma naivității la universul homeric, Homer fiind „prototipul artistului naiv apolinic" (*Ibidem*: 28). Zeul Apollo, zeu al formelor plastice simetrice, diurn-artistice, al muzicii armonioase, al profeției și al ispășirii, reprezintă totodată „apoteoza" acelui „principium individuationis" de care vine vorba atât de des în scrisul nietzschean; în același pasaj, zeul este asociat cu noțiunea „mântuirii prin iluzie" (*Ibidem*: 26). Apolinicul mai este coextensiv și cu eticul: imperativul moderației și al auto-cunoașterii („Gnothi se authon", deviza înscrisă pe frontispiciul templului din Delphi), repudiind orice exces (sau *hybris*), cu corolarul său, uitarea de sine, care vor fi, inevitabil, apanajul dionisiacului, perceput de conștiința colectivă fie ca re-emergența a ceva pre-apolinic (titanicul) sau post-apolinicul (barbaria).

Este destul de evident că el percepe această paradigmă conceptuală, care este comparată până și cu „dualitatea sexelor" (*ibidem*), ca universală, și nu doar proprie culturii grecești. În capitolul I, unde califică apolinicul și dionisiacul ca impulsuri artistice *naturale*, el face totodată deosebirea între dionisiacul barbar, babilonian, de pildă (de fapt, orgiasticul într-o accepție mai generală) și dionisiacul grecilor, care s-a insinuat prin învingerea rezistenței apolinice și, finalmente, prin reconcilierea celor doi zei, care își și delimitează teritoriile dar își și aduc, din când în când, omagii reciproce. Dionisiacul apare ca substrat al culturii apolinice[15] sau ca, am zice,

[15] Și, prin extensie, a culturii care stă sub semnul zeilor olimpieni. Potrivit lui Nietzsche, această lume olimpiană ar fi fost interpusă de greci ca un văl care ascundea „ororile" existenței, pe care le „cunoșteau" și le „simțeau" (Nietzsche 1993: 22). Filosoful german

anticipând concepte freudiene, inconștientul/ subconștientul acestei culturi. Izbucnirea dionisiacului, în muzica lui *terifiantă*, ar fi un fel de revenire a refulatului, după cenzura luminozității și a sculpturalității apolinice. Acest substrat este amoral, tocmai pentru că este instinctual. Nu se găsește aici nimic care să sugereze „asceza, spiritualitatea sau datoria – totul vorbește despre o existență bogată și triumfătoare, în care totul este zeificat, fie că e bun sau rău" (Nietzsche 1993: 22).

Nietzsche ar putea părea să privilegieze dionisiacul[16], dar observațiile lui despre contrapartea apolinică a tragediei sunt la fel de interesante. De exemplu, dacă vrem să studiem tragicul în primul rând prin prisma vinei tragice (Saïd 1978, Mălăncioiu 2013), sau a noțiunilor de *hybris* și *hamartia* (Popescu 2015), este important să ne amintim că „hybris-ul și excesul sunt considerate spiritele cu adevărat ostile ale tărâmului non-apolinic" (1993: 26). Zeul luminii și al ispășirii este, de asemenea, asociat de Nietzsche, într-un mod interesant, cu noțiunea de *dialog*: „Tot ce vine la suprafață în partea apolinică a tragediei grecești, dialogul, pare simplu, transparent și frumos. În acest sens, dialogul este o imagine a elenului […]" (1993: 46).

În timp ce exalta dionisiacul ca pe o posibilitate de a evada din „principium individuationis"[17], autorul nu ezită să-i învinuiască pe Socrate și Euripide pentru decăderea tragediei adevărate, autentice. Un motiv ar fi modul în care ultimul tragediograf important a înțeles să injecteze un surplus de raționalism (sau, poate, sofistică) și realism în gramatica originară a genului. Argumentul va fi repetat, în diverse forme, de tradiția exegetică ulterioară, deși uneori este întors pe dos, mulți critici lăudându-l pe Euripide pentru aceleași inovații democratizante pe care Nietzsche i le reproșează:

> „Mediocritatea burgheză în care Euripide și-a pus toate speranțele politice avea acum șansa să vorbească, în timp ce în vremurile dinainte limbajul său dramatic fusese definit în

amintește aici conceptul de *moira* dar și subiectele celor mai cunoscute tragedii grecești: soarta lui Oedip, blestemul Atrizilor, matricidul lui Oreste.

[16] Așa cum Bahtin, în cărțile lui (în special *Francois Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*), nu doar descrie, ci exaltă, cumva, carnavalescul/ saturnalicul, perceput, uneori, în termeni asemănători dionisiacului nietzschean.

[17] „[...] acele porniri dionisiace sunt trezite, și pe măsură ce se intensifică, subiectivitatea devine o uitare completă a sinelui" (Nietzsche 1993: 17).

> tragedie de către semizeu, iar în comedie de către satirul beat, ființa semi-umană" (*ibidem*: 56).

O altă intuiție remarcabilă a *Nașterii tragediei,* una pentru care Nietzsche este, de asemenea, foarte cunoscut, proclamă că „existența și lumea sunt *justificate* în mod etern numai ca *fenomen estetic*" (*Ibidem*: 32). Cartea a fost preocupată și de reacția grecilor la suferință, dar acest estetism extrem funcționează ca o

> „anti-teodicee radicală, o repudiere a fundamentelor etico-teologice a mai multor viziuni majore ale lumii, inclusiv platonismul și stoicismul din antichitate, sau creștinismul și filosofia leibniziană în vremea mai recentă" (Halliwell 2018: 94).

În paroxismul extazului dionisiac, „omul nu mai este artist, ci a devenit o operă de artă" (Nietzsche 1993: 18). Pentru că în continuare evocă și misterele eleusine (care erau, într-adevăr, legate de originile tragediei, ca și ritualul dionisiac, cultele chtoniene, orfice și închinate eroilor), putem spune că această estetizare a antropologiei nu este lipsită de legătură cu dimensiunea inițiatică, în care transformarea ființei este atât de importantă.

O nouă dihotomie, *subiectiv* vs. *obiectiv*, îl ajută pe Nietzsche să calibreze discuția despre tragedie în perspectiva unor concepte caracteristice filosofiei și esteticii epocii lui. Contribuția altor genuri la constituirea tragediei este acceptată în toate intervențiile teoretice. Pe lângă epopeee, lirica este una din sursele importante ale noului complex intertextual care va fi reprezentat de tragedie. În acest context, *Nașterea tragediei* vorbește despre Archiloch, ca exemplu de subiectivitate extremă (el era poetul cel mai înclinat să-și poetizeze ura și disprețul față de cei care l-au lezat), dar și observația psihologică a poetului german Schiller în legătură cu „starea muzicală" din care se naște poezia (Nietzsche 1993: 28). Cum în antichitate poezia și muzica erau indisociabile, este încă un argument în favoarea teoriei despre originea dionisiacă și muzicală a tragediei[18]. Totodată, clișeul despre subiectivitatea liricii nu este acceptat de Nietzsche: patima foarte

[18] În capitolul 6 va trata mai amănunțit problema cântecului popular și a energiei dionisiace a acestuia (ca o formă de limbaj care imită muzica), amintind și efortul lui Arhiloch de a fi valorificat folclorul grec.

personală și subiectivă a lui Arhiloch devine obiectivă, adică se sublimează și se universalizează cumva, Archiloch însuși devenind un simbol al omului. Tragedia, la rândul ei, „dovedește cât de îndepărtată poate fi lumea vizionară a poetului liric de acel fenomen foarte imediat" (*Ibidem*). Ar fi vorba de un amestec de „voință" (în sensul schopenhauerian) și depășire a voinței, de estetic și non-estetic (prin caracterul primar al semnței subiective a liricului). Comentariile despre „eliberarea de voința individuală" (*Ibidem*: 32) în arta autentică anticipă teoriile moderniste ale impersonalizării în procesul scriiturii (Mallarmé și T. S. Eliot în principal). Foarte interesante sunt argumentele lui Nietzsche din capitolul al șaptelea, unde analizează semnificația corului în tragedie, polemizând cu interpretarea consacrată a lui Schlegel, în opinia căruia corul reprezintă spectatorul *ideal*. Pusă alături de teoria, foarte răspândită, potrivit căreia tragedia a fost la început *doar* cor, o astfel de identificare nu are sens, după Nietzsche, pentru că nicio operă de artă nu își poate lua ca punct de origine publicul. Discuția deschisă de autor ne poate stimula să reluăm principalele direcții în teoria receptării.

Argumentația îndrăzneață și foarte originală a lui Nietzsche nu a rămas fără urmași. În ciuda unei răspândite reticențe de a accepta fără rezerve toate aceste teze, influența nietzscheeană a fost consistentă, chiar dacă uneori subtilă sau insidioasă, așa cum se poate vedea dintr-o serie de cărți (la rândul lor influente) pe această temă, de exemplu *Moartea tragediei* de George Steiner, la care voi mai face referire în mod special într-o secțiune ulterioară a acestui studiu. Deși nu sunt, practic, referințe directe la *Moartea tragediei,* studiul din 1961 al lui Steiner urmează o logică similară a „grandorii și decadenței". Dacă investigăm mai atent întreaga paradigmă a analizei, putem observa că și căutarea „nașterii" (a originii) tragediei dar și a presupusei sale „morți" (declin, degenerescență, decadență) sunt, de fapt, pretexte pentru o critică culturală mai complexă și, în general, pentru diagnosticele culturale a căror țintă este, de fapt, starea prezentă a culturii sau civilizației.

De fapt, observația poate fi extinsă, așa cum a demonstrat Susan Sontag într-un articol despre *Moartea tragediei* inclus în *Împotriva interpretării,* la toate „discuțiile moderne despre posibilitățile tragediei", care „nu sunt exerciții de analiză literară; sunt exerciții de diagnoză culturală, mai mult sau mai puțin deghizate" (Sontag 1969:

138). Totuși, e bine să conștientizăm că, departe de a încerca o „întoarcere" la o Grecie arhaică idealizată, Nietzsche „era interesat să descopere în ce fel a devenit Grecia ceea ce este și a considerat că lecția structurală desprinsă de aici ar putea fi importantă pentru epoca lui" (Strong 1989: 991). Se poate spune, de aceea, că autorul *Nașterii tragediei* se angajează într-un dialog liber(al) cu „autoritatea" (*Ibidem*) tradiției epitomizate de canonul tragic.

Elementul deja menționat, legat de polaritatea centrală *dionisiac-apolinic*, a devenit la alți autori și mai generic, sau mai universal, decât îl concepuse chiar inițiatorul său. Nu putem pretinde fără vreo reținere că E. R. Dodds a fost marcat de influența lui Friedrich Nietzsche, dar putem să sesizăm similaritatea evidentă între cruciala dihotomie nietzscheană și opoziția lui Dodds între *rațional* și *irațional*, de asemenea văzută ca fiind definitorie pentru cultura greacă (Dodds 1962). Putem infera din argumentația cercetătorului irlandez că s-a produs o recategorizare a *dionisiacului* nietzschean ca „extaz (ecstasis)" (Dodds 1962: 77, 94), și uneori ca „nebunie" ("frenzy") (*ibidem:* 82) și „posedare" ("possession") (*ibidem:* 77). În cazul sociologului francez Michel Maffesolli (2000), „tragicul" însuși (a cărui „reîntoarcere" în societățile postmoderne o proclamă) dobândește un sens mai asemănător cu dionisiacul așa cum a fost descris de Nietzsche: bucurie, euforie, vitalitate sălbatică, *vâscozitate* sau fuziune socială, re-tribalizare. Depășirea principiului individuației este aici instrumentalizată pentru a explica ruptura între modernitate și postmodernitate:

> „În drama modernă regăsim pretenția optimistă de totalitate: a eului, a lumii, a statului. În tragicul postmodern există o preocupare pentru *întregime*, ceea ce duce la pierderea eului într-un Sine mai vast, acela al alterității, naturale sau sociale. Narcisismul individualist este dramatic, în timp ce întâietatea tribalului este tragică" (Maffesolli 2000: 14).

Observând paradoxul care face ca epocile tragice să fie în același timp „perioade ale jubilării, ale momentelor de efervescență, ale imnurilor închinate bucuriei și vieții" (*Ibidem*: 14), autorul francez ajunge la o definiție proprie a postmodernității, văzută ca „sinergie a

arhaismului și a dezvoltării tehnologice" (*ibidem*: 15). Altfel spus, un amestec de progres și... regres, sau măcar nostalgie, paseism.

4. Tropul „morții tragediei"

Conform cu William Storm, în studiul *After Dionysus: A Theory of the Tragic*, spiritul tragic nu a dispărut din lumea contemporană; el afirmă cu încredere că tragicul „persistă și în vremurile noastre" și „va continua" (1998: 7) atât timp cât ființele umane vor experimenta dileme existențiale. Pe lângă acest argument universalist, pe care îl putem găsi, în diverse formulări[19], la mai mulți autori, ne confruntăm cu această percepție foarte răspândită asupra „morții tragediei", foarte mult întărită și de cartea lui cu același titlu a lui George Steiner (2008[20]). Lamentația pentru această presupusă decadență modernă[21] nu ar avea obiect, în opinia unor cercetători. Ar fi vorba de un *mit* care „n-ar fi trebuit să existe niciodată" și care „merită risipit", pentru că „înseși metodologiile, argumentele, asumpțiile, inconsistențele și motivele celor care le-au formulat arată clar că nu este de loc vorba de o observație rezonabilă derivată din evidența observată ci mai degrabă de o ficțiune visată de observatori" (Van Laan 1991: 6). „Formulatorii" mitului sunt, în conformitate cu Thomas F. Van Laan, în afară de George Steiner, Joseph Wood Krutch și Lionel Abel. Aceeași problemă a mai fost discutată și în termeni foarte echilibrați și nuanțați, fără partizanate radicale, prin cântărirea atentă a argumentelor pro și contra pentru teza „morții" genului despre care vorbim (Brockmann 2002). Așa cum sublinia Stuart E. Baker, multe dintre aceste controverse apar din cauza „pretențiilor nerezonabile pe

[19] În citatul următor găsim o altă formă tipică a aceluiași argument: „Se poate ca segregarea progresivă a teatrului tragic de viața publică în vremurile noastre să-și fi diminuat serios pretenția de imediatețe. Dar continuăm să recurgem la ideea tragicului atunci când suntem confruntați cu oroarea sau catastrofa. Tragedia poate să modeleze experiența sau istoria astfel încât să capete sens iar șocul semnificației poate avea puterea de a ne transforma. Distincția între tragedie și simplul accident sau catastrofa teribilă rezidă în așteptarea noastră ca o anumită cunoaștere să rezulte din haosul suferinței umane" (Bushnell 2005: 1).

[20] Prima ediție în original este din 1961. Traducerea în română datează din 2008.

[21] Totuși, dacă urmărim îndeaproape argumentația lui Nietzsche, germenii decadenței erau deja prezenți în antichitate.

care le avem de la tragedie" (1987: 17). S-ar putea crede chiar că acest gen anume a devenit un fetiș cultural, în virtutea rolului decisiv pe care cultura greacă l-a avut în construcția identității europene[22]. George Steiner a insistat asupra unicității tragediei grecești în comparație cu literatura orientală, de pildă: e adevărat că teatrul japonez este „plin de ferocitate și de morți rituale" (Steiner 2008: 17), însă „acea reprezentare a suferinței lăuntrice și a eroismului personal pe care noi o numim teatru tragic este caracteristică tradiției occidentale" (*Ibidem*). Nici similitudinile cu *Biblia* nu estompează, în vreun fel, această excepționalitate elenă. În *Cartea lui Iov*, suferința cumplită a protagonistului va fi compensată prin răsplata divină: un motiv, pentru Steiner, de a exclude teodiceea biblică din sfera tragicului. Aceeași rațiune este folosită și pentru a refuza accesul la rangul tragediei *înalte* sau *absolute* pentru drama modernă. Problemele înfățișate aici nu ar fi irezolvabile, cum se întâmplă în tragedia autentică. Nu țin de o dimensiune ontologică a condiției umane, ci de contingențe istorico-sociale sau politice ameliorabile prin diverse manifestări ale progresului civilizațional:

> „O mai flexibilă lege a divorțului n-ar putea schimba soarta lui Agamemnon; psihiatria socială nu este o soluție pentru Oedip. Dar instaurarea unor relații economice mai sănătoase sau construirea unor instalații sanitare mai bune *pot* rezolva unele din gravele crize din dramele lui Ibsen. Această distincție trebuie bine reținută. Tragedia este ireparabilă. Ea nu poate duce la o compensație materială justă pentru suferințele din trecut" (*Ibidem*: 21).

Exigențele extreme ale comparatistului american par să reducă tragicul la o formulă nihilistă, în care nu se încadrează nici măcar toate tragediile din corpusul de 32 de piese grecești care ni s-au păstrat. În Prefața la ediția Galaxy Books din 1978, reprodusă în traducerea românească, Steiner menționează *Cei șapte contra Tebei* de Eschil, *Oedip rege* și *Antigona* de Sofocle, *Hipolit* și *Bacantele* de Euripide, cu argumentul că acestea comunică o „metafizică a disperării"

[22] De comparat și cu teza lui Bruno Snell din *The Discovery of the Mind. The Greek Origins of European Thought* (1969).

(*Ibidem*: 13). Alte tragedii, inclusiv trilogia păstrată a lui Eschil, *Orestia*, nu se încadrează în tipar, fiind prea optimiste.

Decenii mai târziu, George Steiner a reluat ideile din cartea lui în articolul *"Tragedy," Reconsidered* (2004), într-o formă sintetică și memorabilă: „Tragedia absolută, fie că e vorba de *Bacantele* lui Euripide sau de parabola Legii la Kafka, este imună la speranță" (2004: 4). Aici el afirmă că nu are intenția să folosească nicio „definiție formulaică, legislativă", ca cele folosite pentru „a eticheta un gen literar", de obicei „variații pe marginea *Poeticii* lui Aristotel" (*Ibidem*). În schimb, are în vedere un „miez indispensabil" diferit, împărtășit de diverse piese de-a lungul secolelor, și acest miez este de natură metafizică:

> „Acest nucleu (Ur-grund) este acela al 'păcatului originar'. Din cauza acestei căderi sau 'dis-grații,' în sensul emfatic și etimologic, condiția umană este tragică. Este în mod ontologic tragică, altfel spus, în esență. Omul căzut devine un oaspete nedorit al vieții sau, în cel mai bun caz, un străin amenințat pe acest pământ ostil sau indiferent (cuvântul acuzator al lui Sofocle, analizat de Heidegger, este *apolis*). Astfel, premisa necesară și suficientă, constanta axiomatică în tragedie este aceea a unei ontologice lipse de adăpost — regăsim acest motiv la Beckett, la Pinter — de alienare sau 'tragedie,' reconsiderarea unei ostracizări din locașul ocrotitor al ființării îngăduite" (Steiner 2004: 2-3).

O altă definiție a tragicului autentic, foarte asemănătoare cu aceasta, este oferită în Prefața deja citată:

> „Ceea ce identific drept «tragedie» în sens radical este reprezentarea dramatică sau, mai precis, verificarea dramatică a unei concepții despre realitate în care omul este considerat un musafir nedorit în această lume. Excluderea lui (germanul *Unheimlichkeit* trimite efectiv la starea celui care e «dat afară din casă») poate avea cauze diferite. Ea poate fi consecința reală sau metaforică a unei «căderi a omului» sau a unei pedepse originare. Sursa ei se poate afla într-o fatalitate a excesului sau a automutilării inseparabilă de natura umană" (Steiner 2008: 12-13).

Aproprierile de teatrul absurdului ar putea sugera proiecția retroactivă a nihilismului existențialist și absurd. Dar Steiner a respins orice posibilitate de a interpreta modelul Beckett ca neo-tragic. Poetica minimalistă a discipolilor lui Beckett ar aparține mai degrabă „sferelor ironiei și farsei logice și semantice decât sferei tragediei. Este ca și cum cele mai bune piese ale lui Beckett, Ionesco și Pinter ar fi satire ale unor tragedii nescrise, așa cum *Zile fericite* este epilogul satiric al unui îndepărtat «Prometeu»" (Steiner 2008: 14). Este vorba, desigur, despre ceea ce Romul Munteanu (1989) denumea prin oximoromul „farsă tragică", dar trebuie spus și că ceea ce Steiner numește satiră este mai degrabă parodie, exemplele invocate referindu-se la relații propriu-zis interliterare sau intertextuale, în timp ce satira tinde să fie extraliterară, cu o agendă morală sau de critică socială. Acestea fiind spuse, firește că trebuie să admitem și interferența parodicului cu satiricul, sau posibilul marcaj satiric al unui palimpsest parodic. Probabil că ar fi mai ușor să înțelegem aceste metamorfoze complicate dacă am privi teatrul absurd ca pe o parodie serios-respectuoasă a tragediei care integrează și viziunea nihilist-cinică a unui tip de comedie derivată, la rândul ei, din parodia mai mult sau mai puțin carnavalescă. În opinia lui Steiner, însă, „maeștrii dramei" din secolul al XX-lea sunt „Claudel, Montherlant și Brecht (precum și Lorca, pe porțiuni scurte, lirice)" (Steiner 2008: 13-14). Dacă avem în vedere și asprimea cu care îi judecă în carte pe autorii de palimpseste moderne (O'Neill, Cocteau, chiar T. S. Eliot), putem deduce că Steiner respinge chiar și teatrul absurdului (dincolo de descrierea tragediei perfecte în termeni care par să amintească de poetica acestuia) tocmai pentru că îi sesizează caracterul derivativ, deși la suprafață teatrul absurdului este radical anti-literar.

În altă parte în *Moartea tragediei*, Steiner caracterizează genul ca „acea formă de artă care pretinde povara intolerabilă a prezenței lui Dumnezeu. Genul e mort acum pentru că umbra Lui nu mai cade asupra noastră așa cum cădea asupra lui Agamemnon sau Macbeth sau Athalie" (Steiner 1966: 353). Desigur că, atunci când ne referim la tragedia greacă, Dumnezeul menționat de autor poate fi înțeles, mai puțin ca Dumnezeul persoană al creștinilor, și mai degrabă cumva mai vag, ca „transcendență" și, bineînțeles, ca „necesitatea" unei „legi" metafizice sau „destin" (ceea ce grecii numeau *moira*). De vreme ce modernitatea respinge în general transcendența și planul metafizic,

acesta ar putea fi unul din motivele pentru George Steiner susține că tragedia autentică este aproape cu totul absentă din peisajul literar post-renascentist și post-clasic. Un alt motiv posibil privește imposibilitatea limbajului sublim, elevat, potrivit pentru drama înaltă, pentru că „inumanitatea politică a vremii noastre", după cum observă Steiner, „a înjosit și brutalizat limbajul dincolo de orice precedent" (1966: 315).

Deși după Racine, după cum pretinde autorul, tragediile adevărate sunt foarte rare, cartea nu face doar să caute argumente pentru absența tragediei paradigmatice, pure, ci pune în lumină și numeroasele excepții și manifestări neașteptate ale acelei forme literare venerate a cărei „moarte" o deploră aparent: de la Pușkin la Schiller sau Büchner și Wagner, tragedia adevărată a cunoscut momente de re-emergență. Dar nu se poate vorbi despre o continuitate organică, în opinia lui, ci despre „apariții miraculoase" (*Ibidem*: 93) sau „accidente splendide" (*Ibidem*: 94)[23]. În mod surprinzător, găsim multe exemple pozitive din epoca romantismului, care altfel este considerat de Steiner anti-tragic. Influența jurnalismului (spectatorul care vine la spectacol cu ziarul în buzunar), hegemonia romanului și a melodramei, spiritul revoluționar și utopist-milenarist al romantismului sunt câteva din motivele care ar putea explica de ce, dincolo de impulsul dramatic cert al acestui curent, înflorește acum „cvasitragedia", pe care Steiner o identifică, de altfel, cu melodrama: „«Cvasitragedia» este compromisul unei epoci care nu credea în caracterul definitiv al răului. Ea reprezintă dorința romanticilor de a se bucura de privilegiile grandorii și intensității emoționale specifice dramei tragice, fără a plăti prețul lor întreg" (*Ibidem*: 114).

Chiar dacă teza principală a volumului poate să fie defectuoasă și greu de acceptat pentru mulți cititori, *Moartea tragediei* rămâne o resursă foarte valoroasă de analize comparatiste foarte fine, în continuare interesante și folositoare pentru oricine studiază drama

[23] Pentru o și mai bună sistematizare, merită menționat sinopsis-ul propus de Steiner la începutul capitolului al IV-lea din *Moartea tragediei*. „Momentele de vârf" ar fi fost „în Atena lui Pericle, în Anglia din perioada 1580-1640, în Spania secolului al XVII-lea, în Franța anilor 1630-1690. De atunci, îmbinarea necesară dintre cadrul istoric și geniul personal s-a produs numai de două ori: în perioada 1790-1840, în Germania, și, mult mai difuz, la începutul secolului nostru, în țările scandinave și în Rusia, care au dat atunci cele mai bune drame ale lor" (Steiner 2008: 92).

occidentală sau universală. Să mai vedem, în continuare, câteva exemple. Reușita lui Shakespeare și-o explică prin faptul că nu a fost influențat în mod direct de teatrul grec, ci doar prin intermediul lui Seneca. De aici, „dezinvoltura sa maiestuoasă”:

> „Ne este greu să ne imaginăm cum ar fi arătat *Hamlet* dacă în prealabil Shakespeare ar fi citit *Orestia* și nu putem fi decât fericiți că finalul *Regelui Lear* nu trădează cunoașterea modului în care s-au rezolvat lucrurile la Colonos” (Steiner 2008: 33).

Teatrul deschis, liber, nesupus regulilor (deci baroc) al elisabetanului va fi, „până în epoca lui Ibsen, Cehov și Strindberg”, celălalt mare reper, care se adaugă celui clasic, ridicând, pentru dramaturgii perioadelor următoare, problema opțiunii între modele (cf. Steiner 2008: 40). Problema teatrului modern, asupra căruia „apasă povara gândirii critice”, începe, de fapt, cu Dryden și Diderot, mai interesanți pentru intervențiile lor teoretice decât pentru dramele propriu-zise pe care le-au scris (*Ibidem*: 44). Am văzut deja, din ce am comentat până acum, că Steiner este reticent în aprecierea acelor producții teatrale la care intertextualitatea este prea vizibilă, prea explicită. Elogiază, în schimb, acel tip de dialog interliterar în care dependența este camuflată și imitația sau omagiul sunt surclasate de emulație, așa cum rezultă din următorul citat:

> „Istoria marilor drame este plină de plagiat făcut cu inspirație. Elisabetanii, în special, și-au însușit fără rezerve tot ceea ce le-a plăcut. Dar materialul luat, l-au luat ca învingători, nu ca datornici. L-au dominat și l-au transformat pe măsura lor, cu intenția mândră de a-și întrece înaintașii” (*Ibidem*: 47).

Steiner consideră că, după secolul al XVII-lea, tehnica pastișei ar fi devenit tot mai răspândită, astfel încât, „lipsiți de inventivitate, poeții încep să toarne sosuri noi peste mâncăruri vechi”, ceea ce ar fi dus la apariția unor „produse lamentabile precum *Din jale se-ntrupează Electra* a lui O’Neill sau *Mașina infernală* a lui Cocteau” (*Ibidem*). O astfel de analiză este, desigur, problematică, dacă ne gândim că pastișa este strategia intertextuală/ hipertextuală cea mai corect asociată cu (neo)clasicismul, prin definiție o poetică a imitației,

în timp ce modernitatea tinde să insoliteze pastișa prin ironie, preferând *diferența* adusă de inversiunea parodică. Dar se pare că Steiner refuză să vadă această originalitate pe fond de repetiție pe care o promovează modernitatea. Îi displace atitudinea de „jefuitori" a modernilor, frivolitatea și superficialitatea lor; pe Hoffmannsthal și Cocteau, care au dat propriile versiuni la *Oedip rege,* îi acuză că se reped asupra textului „ca niște harpii mioape", Cocteau, în mod special, atingând „culmea prostului gust" (*Ibidem*: 263), prin „bagatelizarea prostească a mitului" (*Ibidem*: 265), în timp ce O'Neill, cu rescrierea la *Orestia*, se face vinovat de „vandalism" (*Ibidem*: 263). Judecata este mai generală și este necruțătoare: „vechile mituri apar în teatrul modern fie ca imitații grotești, fie ca niște șarade de anticar" (*Ibidem*: 265). Nu cu aceeași măsură judecase Steiner teatrul clasic francez, căruia îi dedică al III-lea capitol din carte. Valoarea lui Corneille și Racine este recunoscută, chiar dacă autorul constată că ei nu au reprezentat cu adevărat o „forță modelatoare" în alte tradiții: „absența acțiunii fizice din tragedia clasică franceză", consideră el, „face ca întreaga povară a sensului să fie purtată de limbă" (*Ibidem*: 50). Se ridică, prin urmare, problema traductibilității, în care Steiner era, de asemenea, specialist, una din cele mai cunoscute contribuția ale lui fiind cartea *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii* (1983). În *Moartea tragediei,* slaba influență a teatrului clasic francez este explicată prin idiosincrasiile limbii franceze și prin modul în care limba este înrădăcinată în cultură (și invers): „Limba franceză și stilul de viață francez, care e strâns legat de limbă, includ o anumită pompă și grandilocvență pe care alte culturi nu le cunosc. Solemnitatea franceză devine, în engleză, stil pompos, iar în germană, limbaj bombastic" (*Ibidem*: 52). Jean Racine, incontestabil unul din cei mai importanți dramaturgi ai literaturii universale și cel mai valoros reprezentant al neoclasicismului, este cel care „a ales stilul de dramă cel mai pur, mai elegant și mai liber de compromisuri" (*Ibidem*: 71), dezvoltând o „artă" a „tensiunii calculate", specifică acelor scriitori care „lucrează cel mai ușor în cadrul unor convenții restrictive" (*Ibidem*: 74). În capodopera lui, *Fedra*, a făcut o singură concesie bunei-cuviințe (*les bienséances*), atunci când l-a făcut pe Hipolit „galant", îndrăgostit de Aricie, detaliu care nu apărea în modelul lui Euripide, în rest, a lăsat „furiile să se dezlănțuie" (*Ibidem*: 78). Un mod

indirect dar expresiv de a confirma că *Fedra* raciniană corespunde idealului lui Steiner de tragedie *înaltă, absolută, autentică*.

O ipoteză similară în legătură cu discontinuitatea radicală între teatrul tragic al lumii antice și teatrul modern, care ar fi definit de meta-nivelul auto-specularității, a fost avansată de Lionel Abel în *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (1963). În opinia lui, Hamlet și alte personaje timpuriu moderne sau moderne din dramă sunt incompatibile cu atmosfera tragică pentru că sunt prea conștiente de sine:

> „persoanele care apar pe scenă în aceste piese […] știau că sunt dramatice înainte ca dramaturgul să ia aminte la ele. Ce le-a dramatizat la origine? Mitul, legenda, literatura trecută, ei înșiși. Ei reprezintă pentru dramaturg efectul imaginației dramatice înainte ca el să înceapă să și-o exercite pe a lui; pe de altă parte, spre deosebire de figurile din tragedie, ei sunt conștienți de propria lor teatralitate" (Abel 1963: 60).

Din aceste observații putem deduce că straturile intertextual-palimpsestice ale tradiției au un rol în percepția lumii prin lentilele livrești care îi caracterizează pe protagoniștii metateatrului. Totuși, presupunerea că personajele din teatrul clasic erau lipsite de orice conștiință de sine este la fel de problematică precum afirmația lui Steiner că tragedia autentică a „murit" pur și simplu după vârsta de aur a neo-clasicismului francez și apoi a cunoscut doar rare și aproape întâmplătoare momente de aparentă resurecție.

Spre deosebire de ceea ce puteam vedea în cartea lui Steiner, asocierea, de către Abel, a modernității cu conștiința de sine pare ceva mai puțin derogatorie față de modernitatea așa-zis „decadentă". Dincolo de multele variații și modulații ale acestei viziuni organiciste, tropul decadenței și al extincției genului este încă prevalent.

5. Trecutul în proprii termeni? Spre o metodologie „dialogică"

În timp ce descrierile teoretice foarte interesante dar speculative (și, uneori, emfatice sau exaltate) discutate până acum nu sunt ireproșabile și chiar au atras numeroase critici, rămâne totuși

întrebarea în legătură cu cea mai potrivită abordare, care ar putea inclusiv să compenseze neajunsurile celor anterioare. Există, oare, un tip de lectură mai obiectivă, una care să poată evita proiecțiile și aproprierile moderne? Este, oare, rezonabil să așteptăm așa ceva de la exegeza critică, oricât de bine documentată? Va fi cercetătorul capabil să-și suspende cu adevărat preconcepțiile, presupozițiile și preferințele? Poate să evadeze din orizontul ideologic contemporan? Și, în ultimă instanță, este o imersiune totală în lumea textelor studiate cu adevărat fezabilă?

Modelul de analiză pe care aș vrea să-l supun atenției nu pretinde să fie cu totul obiectiv sau infailibil în soluțiile lui interpretative. Exemplul care poate fi propus în acest sens este cartea în două volume a lui Jean-Pierre Vernant și Pierre Vidal Naquet. Pe lângă analizele lor foarte informative și detaliate, aici se ridică și câteva chestiuni epistemologice importante din care putem învăța cu toții foarte mult. De exemplu, în Capitolul XI, intitulat *Subiectul tragic: istoricitate și transistoricitate,* Jean-Pierre Vernant a observat că:

> „Inventarea tragediei grecești, în Atena secolului al cincilea, trimite la ceva mai mult decât pur și simplu producția operelor literare însele, obiecte de consum spiritual create pentru cetățeni și adaptate pentru ei; prin spectacol, lectură, imitație și întemeierea unei tradiții literare, a implicat crearea unui 'subiect,' a unei conștiințe tragice, introducerea omului tragic. […] nu există viziune tragică în afara tragediei și tradiția genului literar pe care a fondat-o" (Vernant 1990: 240).

Chiar ontologia „tragicului" este astfel chestionată de sugestia lui Vernant că genul[24] însuși (împreună cu ramificațiile sale, în care includem intertextualitatea) este ceea ce creează categoria, sau chiar „substanța" tragicului, în timp ce la alți autori tragicul este o categorie pre-existentă care poate să umple diverse genuri, tragedia greacă fiind doar una dintre cele mai prestigioase dintre ele.

Argumentația din punctul de vedere al modernității pare să fie o trăsătură constantă a cărții: o dovadă în plus că încercarea de a scăpa de propriul Zeitgesit de dragul unei obiectivități „perfecte" este futilă. Când încearcă să aprecieze specificitatea psihologiei antice (de

[24]Influența teoriei poststructuraliste este destul de evidentă în această privință.

exemplu, noțiunea de „voință" ca o componentă a agentului individual autonom), Jean-Pierre Vernant nu se sfiește să ia prezenta *forma mentis* ca punct de referință: dacă „suntem înclinați să credem că este la fel de natural pentru om să ia decizii și să acționeze 'cum dorește' este pentru el același lucru cu a avea brațe și picioare" (Vernant 1990: 50). Imersiunea în modul grecesc de a fi, așa cum este dezvăluit de tragedia greacă și comparația între antichitate și modernitate sunt cele care ajută la demascarea acestei false universalități, permițând astfel modernilor să ia oarecare distanță față de propria poziție. Observațiile autorului au o relevanță mai largă, epistemologică și metodologică, dacă ne bazăm și pe descoperirile științifice ale explorărilor lor psihologico-istorice:

> „Voința nu este un datum al naturii umane. Este o construcție complexă a cărei istorie apare să fie dificilă, multiplă și incompletă ca aceea a sinelui, din care este într-o mare măsură o parte integrală. De aceea trebuie să ne ferim să proiectăm asupra grecilor antici propriul nostru sistem contemporan pentru organizarea modurilor de comportament care implică voința, structurile propriilor noastre procese de decizie și propriile noastre modele de angajament al sinelui în acțiune. Trebuie să examinăm, fără asumpții *a priori*, formele pe care le iau în civilizația greacă respectivele categorii ale acțiunii și agentului" (*Ibidem*: 50-51).

Pe lângă faptul de a alege un anumit cadru teoretic și a-l testa pe obiectul de studiu, problema sau provocarea cu care se confruntă cercetătorul de fiecare dată este să-și adapteze propria mentalitate la particularitățile unui context istoric și cultural diferit. Culegerea de studii a lui Vernant și Vidal-Naquet este importantă pentru că oferă soluția tocmai pentru această problemă: una care nu este utopică sau dogmatică și nu a rezultat dintr-o ideologie pre-constituită și pre-stabilită ci care a fost concepută în practica cercetării, ca o unealtă necesară și eficientă, euristică. În Prefața la primul volum, autorii își conturează în mod clar procedura preferată (care este, de fapt, impusă cumva de textele însele):

> „Studiile noastre presupun o tensiune constantă între conceptele noastre moderne și categoriile folosite în tragediile antice. Poate

> *Oedip rege* să fie clarificat prin psihanaliză? Cum elaborează tragedia sensul responsabilității, angajamentul agentului în acțiunile lui și ceea ce astăzi am numi funcțiile psihologice ale voinței? Odată puse aceste probleme, este necesar să stabilim un dialog clar, rezonabil și strict istoric între *intenția* operei și obiceiurile mentale ale interpretului. Asta ar trebui să ajute la revelarea presupozițiilor (de obicei inconștiente) ale cititorului modern și să-l oblige să se re-examineze în privința obiectivității asumate a interpretării sale" (Vernant, Vidal-Naquet 1990: 9-10).

Cuvântul-cheie *dialog* din acest fragment dezvăluie dorința serioasă de a aplica o metodologie care este suficient de flexibilă ca să permită ajustări și rafinări permanente ale instrumentelor analitice. Atitudinea lor este cu atât mai interesantă și încurajatoare, în special dacă luăm în considerare că studiile au fost elaborate în zilele de glorie ale relativismului, (post)structuralismului și deconstrucției.

Noi descoperiri și dovezi care emerg într-un câmp de studiu vor pretinde întotdeauna noi interpretări, care se clădesc pe temelia unor modele anterioare sau le demantelează prin polemică bine articulată. Poate exista, într-adevăr, o zonă de mijloc între subiectivitate și obiectivitate. Bineînțeles, ceea ce ne vine în minte este și „cercul hermeneutic", împreună cu problema „prejudecăților" și a „istoricității înțelegerii" (Gadamer 1989: 268). Pe de altă parte, aceasta nu este neapărat alinierea epistemologică sugerată de cartea discutată aici. Dar scopul metacriticii trebuie de asemenea să fie a aduce împreună diverse abordări a căror convergență nu este întotdeauna vizibilă pentru promotori și adepți.

De exemplu, putem face și conexiunea cu avertismentele lui Umberto Eco în legătură cu pericolele „suprainterpretării" (1990a) și pericolul de a confunda „utilizarea" unui text cu interpretarea lui (1990b). Această apropiere poate fi justificată nu în ultimul rând de expresia „intenția operei" folosită de cei doi autori francezi în profesiunea de credință citată mai sus (Vernant, Vidal-Naquet 1990: 9-10), care reamintește „intenția textului (sau *intentio operis*, în opoziție cu — sau interacționând cu —*intentio auctoris* și *intentio lectoris*)" așa cum au fost discutate de Eco (1990a: 145).

Concluzii

În formatul de "literature review" sau "state of the art", capitolul prezintă un sinopsis al literaturii de specialitate despre tragedie, reprezentată aici pe criteriile reprezentativității și al influenței subsecvente. *Nașterea tragediei* de Friedrich Nietzsche, *Moartea tragediei* de George Steiner și *Mit și tragedie în Grecia antică* de Jean-Pierre Vernant și Pierre Vidal-Naquet sunt studiile principale figurate în această scurtă prezentare. Se întind pe o perioadă de aproape două secole și au pus bazele unor direcții relevante în acest domeniu particular, ducând spre o metodologie tot mai „dialogică". Autorii prestigioși ai acestor cărți au echilibrat, cât au putut de bine, subiectivitatea și obiectivitatea, atenția față de contextul istoric și valoarea estetică cu interesul față de unicitatea culturii grecești și în același timp față de incontestabila sa universalitate.

Investigația metacritică a arătat că speculațiile despre așa-zisa „moarte a tragediei" sunt, de cele mai multe ori, diagnoze camuflate ale condiției moderne și ale mentalității sau Weltanschauung-ului modern. Acest lucru, bineînțeles, este văzut ca fiind determinat de absența lui Dumnezeu sau de desacralizare, dar și de hedonism, individualism și narcisism (combinat cu un simț diminuat al responsabilității). Toate aceste elemente ale sensibilității și viziunii despre lume moderne, împreună cu obsesia pentru subtilități psihologice se fac simțite în palimpsestele și rescrierile care își iau piesele tragice grecești ca modele. Unii comentatori au fost foarte dezamăgiți de înlocuirea tragediei grecești arhetipale prin drama modernă, dar, în ultimul timp, o utilizare mai flexibilă a repertoriului conceptual de bază (de la problema „genului" la „tragicul" însuși) a permis reconsiderarea unor astfel de condamnări radicale ale modernității ca aceea formulată de George Steiner. Un cadru comparatist pentru abordarea hipotextelor și a hipertextelor va clarifica, fără îndoială, multe aspecte ale problemei mai largi a receptării literare. Aceasta se referă la ecourile intertextuale ale canonului stabilit de Eschil, Sofocle și Euripide dar și la dialogul complex care se inițiază în reformulările post-clasice ale teoriei tragice.

Bibliografie

Abel, Lionel. 1963. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form.* New York: Hill and Wang.

Arrowsmith, William. 1963. "Nietzsche on the Classics and the Classicists". *Arion*: *A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 2, number 1, Winter. 5-18.

Baker, Stuart E. 1987. "Tragedy Without Awe: A Rationalist View of an Irrationalist Form". *Journal of Dramatic Theory and Criticism.* Spring. 17-29.

Billings, Joshua and Miriam Leonard (eds.). 2015. *Tragedy and the Idea of Modernity*. Oxford: Oxford University Press.

Brockmann, Stephen. 2002. "The Death of Tragedy Revisited". *Journal of Dramatic Theory and Criticism.* Fall. 23-44.

Brunel, Pierre. 1995. *Le mythe d'Electre.* Paris: Honoré Champion.

Bushnell, Rebeca (ed.). 2005. *A Companion to Tragedy*. Wiley: Blackwell.

Clark, Maudemarie. 1987. "Deconstructing the Birth of Tragedy." *International Studies in Philosophy.* 19 (2). 67-75.

Critchley, Simon. 2019. *Tragedy, the Greeks, and Us*. New York: Pantheon Books.

Daniels, Paul Raimond. 2013. *Nietzsche and the Birth of Tragedy.* London & New York: Routledge.

De Man, Paul. 1979. "Genesis and Genealogy (Nietzsche)". *Allegories of Reading.* New Haven & London: Yale University Press. 79-102.

Dodds, E. R. 1962. *The Greeks and the Irrational.* Berkeley: University of California Press.

Easterling, P. E. (ed.). 1997. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Eco, Umberto. 1990a. *Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts*. Umberto Eco The Tanner Lectures on Human Values. Delivered at Clare Hall, Cambridge University, March 7 and 8, 1990. Eco_91.pdf (utah.edu).

Eco, Umberto. 1990b. *The Limits of Interpretation.* Bloomington: Indiana University Press.

Felski, Rita. 2004. "Introduction" to *Rethinking Tragedy. New Literary History*. Volume 35, Number 1, Winter. v-xx.

Gadamer, Hans-Georg. 1989. *Truth and Method.* Second, Revised Edition. Translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Mar. London/ New York: Continuum.
Girard, René. 1972. *La violence et le sacré.* Paris: Editions Grasset.
Goldhill, Simon. 1984. *Language, Sexuality, Narrative. The Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press.
Goldhill, Simon. 1997. "Modern Critical Approaches to Greek Tragedy". In *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, edited by P. E. Easterling. Cambridge: Cambridge University Press. 324-347.
Gramatopol, Mihai. 2000. *Antichitate și modernitate. Eseuri pragmatice.* Brașov: Editura Orientul Latin.
Halliwell, Stephen. 2018. "Justifying the World as an Aesthetic Phenomenon". *The Cambridge Classical Journal* 64. 91–112.
Heit, Helmut and Anthony Jensen (eds.). 2014. *Nietzsche's Value as a Scholar of Antiquity*. London: Broadview.
Ioannidou, Eleftheria. 2017. *Greek Fragments in Postmodern Frames: Rewriting Tragedy 1970-2005*. Oxford: Oxford University Press.
Krutch, Joseph Wood. 1929. *The Modern Temper: A Study and a Confession.* New York: Harcourt, Brace & World.
Krutch, Joseph Wood. 1953. *Modern Drama: A Definition and an Estimate.* Ithaca, New York: Cornell University Press.
Macintosh, Fiona. 1997. "Tragedy in Performance: Nineteenth- and Twentieth-century Productions". In *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, edited by P. E. Easterling. Cambridge: Cambridge University Press. 284-323.
Maffesolli, Michel. 2000. *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Paris : Denoël.
Marin, Ileana. 2002. *Infidelitățile mitului. Repere hermeneutice*. Pitești: Editura Paralela 45.
Marx, William. 2012. *Le Tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*. Paris : Les Éditions de Minuit.
Mălăncioiu, Ileana. 2013. *Vina tragică. Tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka.* Iași: Polirom. Ediția a III-a, revăzută.
Mănescu, Clio. 1977. *Mitul antic modern și dramaturgia contemporană.* București: Editura Univers.
Munteanu, Romul. 1989. *Farsa tragică.* București: Editura Univers.

Nietzsche, Friedrich. 1993. *The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music.* Translated by Shaun Whiteside, edited by Michael Tanner. London: Penguin Books.

Pageaux, Daniel-Henri. 2000. *Literatura generală și comparată*. Traducere de Lidia Bote. Iași: Editura Polirom.

Popescu, Carmen. 2015. "Hubris and Hamartia in the Modern Rewriting of Classical Tragedy". *Analele Universității din Craiova,* Seria Engleză, number 2, year XVI.145-159.

Rydberg-Cox, Jeff. 2011. "Social Networks and the Language of Greek Tragedy". *Journal of the Chicago Colloquium on Digital Humanities and Computer Science.* Volume 1, Number 3. 1-11.

Saïd, Suzanne. 1978. *La faute tragique*. Paris : François Maspero.

Snell, Bruno. 1969. *The Discovery of the Mind. The Greek Origins of European Thought.* New York: Harper and Row.

Sontag, Susan. 1969. *Against Interpretation and Other Essays.* New York: Dell.

Steiner, George. 1961. *The Death of Tragedy.* London: Faber and Faber.

Steiner, George. 1966. *The Death of Tragedy.* New Haven: Yale University Press.

Steiner, George. 1983. *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii.* Traducere de Valentin Negoiță și Ștefan Avădanei. Prefață de Ștefan Avădanei. București: Editura Univers.

Steiner, George. 2004. "'Tragedy,' Reconsidered". *New Literary History*. Volume 35, Number 1, Winter. 1-15.

Steiner, George. 2008. *Moartea tragediei.* Traducere din engleză de Rodica Tiniș. București: Editura Humanitas.

Storm, William. 1998. *After Dionysus: A Theory of the Tragic*. Ithaca: Cornell University Press.

Strong, Tracy B. 1989. "Aesthetic Authority and Tradition: Nietzsche and the Greeks". *History of European Ideas*. Vol II. 989-1007.

Van Laan, Thomas F. 1991. "The Death-of-Tragedy Myth". *Journal of Dramatic Theory and Criticism.* Spring. 5-31.

Vernant, Jean-Pierre & Pierre Vidal-Naquet. 1990. *Myth and Tragedy in Ancient Greece.* Translated by Janet Lloyd. New York: Zone Books. 2 vol.

Williams, Raymond. 1966. *Modern Tragedy.* Stanford: Stanford University Press.

PRINCIPALELE DIRECȚII ÎN TEORIA ȘI CRITICA TRAGEDIEI

1. Introducere

Atunci când ne raportăm la bogata literatură teoretică și critică dedicată tragediei, începând cu descrierea autoritară a lui Aristotel și până la cele mai recente studii pe această temă, ne confruntăm cu o eterogenitate derutantă. Este, cu siguranță, o provocare să încercăm să sistematizăm, să grupăm într-o formă satisfăcătoare și să evaluăm toate aceste abordări sub raportul eficienței lor analitice. De aceea, îmi voi propune, în acest capitol, scopul mai modest de a prezenta, selectiv și sintetic, doar câteva din aceste direcții mai importante[25].

Unele abordări pe care le-am avut în vedere se aliniază într-un grup care pornește de la presupoziția literarității/ teatralității tragediei, a funcției ei estetice (cel puțin ca dominantă – abordarea estetică, intertextual-comparatistă, performativă), în timp ce altele sunt abordări – într-un sens larg – contextualizante (istorizant-culturală, ritualică, antropologică, postcolonială, imagologică, din perspectiva studiilor de gen, politice sau sociologice). Fără îndoială, distincția între abordări estetice și contextualizante este doar euristică, nu trebuie absolutizată, fiind la fel de problematică precum opoziția între abordări intrinseci și extrinseci din *Teoria literaturii* de Wellek și Warren. O putem avea totuși în vedere în măsura în care ajută la organizarea materialului care trebuie prezentat.

Unii cercetători sunt preocupați mai mult de (presupusele) origini religioase ale dramei ateniene, de problema fatalității sau a teodiceei, în timp ce alții scot în evidență elementele civic-

[25] Am analizat deja, în articolul *Theoretical Resources for the Study of Tragedy and the Tragic* (Popescu 2021) o serie de abordări proeminente ale tragediei. O parte din acestea pot fi numite *idiosincratice*, foarte personale dar și militante: *Nașterea tragediei din spiritul muzicii* de Friedrich Nietzsche și *Moartea tragediei* de George Steiner. În *Hubris and Hamartia in the Modern Rewritings of Classical Tragedy* (Popescu 2015), am trecut în revistă analize care se concentrează pe problema vinei tragice și a teodiceei (justificarea răului și a suferinței).

democratice inserate de dramaturgi care foloseau de limbajul mitic al tragediei pentru a se referi, oblic și uneori subversiv, la politica vremii sau la probleme mai generale ținând de specificul civilizației și în ce fel se opune aceasta barbariei (opoziția între natură și cultură, *physis* și *nomos*).

2. Moștenirea lui Aristotel

O primă abordare care merită menționată este cea care aparține lui Aristotel, în *Poetica.* Considerațiile Stagiritului au devenit, bineînțeles, autoritare, nu doar în antichitate și în secolele următoare ci și, am putea spune, în mare măsură, până astăzi, deși se observă și o tendință mai recentă de a privi critic[26] modelul impus de acesta. Un lucru important de reținut este că Aristotel a scris despre tragedie la mai multe decenii (aproape o sută de ani) după ce tragedia propriu-zisă își cunoscuse zilele de glorie. Unele lucruri sunt mai degrabă supoziții decât certitudini, inclusiv cea referitoare la originea tragediei în ditiramb, care era imnul în onoarea lui Dionisos. La fel, informațiile despre originea comună a tragediei și a comediei, sau presupunerea că forma tragediei a evoluat, de la un stadiu al improvizațiilor, prin desăvârșiri progresive, până când, atingându-și „firea adevărată, a încetat să se mai transforme" (Aristotel 1965: 58).

Specificul prezentării lui Aristotel este dat, pe de o parte, de formația lui filosofică și de om de știință - naturalist, chiar biolog, pe de altă parte, de polemica (mereu implicită, tacită) cu Platon, fostul lui maestru. Descrierea tragediei este, am putea spune, *morfologică*, în sensul că are în vedere șase *părți* ale genului: subiectul, caracterele, limba, judecata, elementul spectaculos și muzica (*Ibidem*: 60). În privința efectului asupra receptorilor, se referă la acele „părți ale subiectului" prin care „tragedia înrâurește sufletele – peripețiile sau răsturnările de situații și scenele de recunoaștere" (*Ibidem*: 61).

[26] „Secolul al V-lea î.H. sau 'secolul lui Pericle' este vârsta de aur a tragediei: o dublă idealizare, a unei forme, tragedia atică și a unei piese de Sofocle, *Oedip rege* (spre 424), de către *Poetica* lui Aristotel în secolul următor instituie pentru cel puțin două milenii mitul și fantasma unui tragic pur, a unui model absolut, aproape realizat, după două mii de ani de tăcere, în secolul al XVII-lea francez" (Troubetzkoy 1997:171).

Când întâlnim noțiunea aristotelică *mimesis* trebuie să fim conștienți că este o redimensionare a conceptului platonic. La Platon, în *Republica, mimesis* este o problemă care ține de ontologie înainte de a fi o categorie estetică. Pentru Platon, după cum se știe, numai ideile pure sau *formele,* paradigmele/ arhetipurile sunt *reale,* lumea fenomenală sau empirică fiind o reflectare (*mimesis* – copie, imitație) în acest proces de oglindire cosmică. Făuritorul patului *imită*, transpune în realitate ideea de pat. La rândul lui, pictorul care zugrăvește un pat va imita o imitație, îndepărtându-se astfel și mai mult de ideea transcendentă, singura care are substanță ontologică și care este cu adevărat obiect de cunoaștere. Literatura, ca artă a cuvântului, va avea același statut pe care îl au celelalte arte sau *technai* (meșteșuguri), acesta fiind unul din motivele pentru care poetul trebuie alungat din cetatea ideală a lui Platon: firește că iluziile și fantasmele pe care le oferă creatorii de literatură, fiind asemănătoare umbrelor de pe zidul peșterii, nu au valoare gnoseologică, deci nu sunt folositoare pentru strategii sau paznicii cetății. Folositor este ceea ce duce la cunoașterea adevărului. Celălalt motiv ține de moralitate și în același timp de teoria receptării: subiectele autorilor de epopei și tragedii, care se inspiră din patrimoniul de mituri tradiționale, frizează de multe ori impietatea, reprezentându-i pe zei în ipostaze ne-onorabile sau sunt șocante prin transgresiunile pe care le tematizează (de la antropofagie, ca în mitul Atrizilor, la incest și paricid, ca în mitul lui Oedip). Rezultă de aici că tragediile nu pot avea valoare educativă, pentru că se adresează părții *pătimașe* a sufletelor spectatorilor, cărora le manipulează emoțiile, cum am spune azi. Gilbert și Kuhn observau, în *Istoria esteticii*, că ostilitatea lui Platon față de dramaturgi se observă și la sfârșitul Banchetului, unde Agaton, autor de tragedii și Aristofan, comediograful, urmăresc cu greu argumentele lui Socrate, după care ațipesc și sunt trimiși la culcare. În felul acesta, Platon arată ce crede despre locul artei dramatice „pe scara îndeletnicirilor" (1972: 71). Mai mult de atât, „pentru Platon tragedia este expulzată și ridiculizată în beneficiul unei tragedii superioare. Când atenianul din *Legile* demonstrează că buna constituție politică e cu mult superioară oricărei piese dramatice, anevoie putem spune dacă poezia dramatică își datorează în mai mare măsură valorizarea concepției despre un stat perfect sau statul perfect teoriei despre tragedie" (*Ibidem*). După Cristian Moraru, în *Poetica reflectării. Încercare în arheologia*

mimezei, este vorba despre o „cvadruplă invalidare platonică a mimezei", cele patru nivele fiind: etic, religios, ontologic și epistemologic (1990: 115, 114).

Fără a pomeni măcar odată numele lui Platon, Aristotel conferă noi sensuri conceptelor acestuia, convertind atacul anti-artistic și anti-literar al maestrului său într-o adevărată apologie a literaturii (care nu are însă nimic emfatic sau patetic, ci își păstrează în permanență neutralitatea „științifică"). Astfel, Aristotel argumentează, în *Cartea a IX-a*, că poezia (prin care trebuie să înțelegem literatura) este mai universală și mai filosofică decât istoria, pentru că nu înfățișează lucrurile așa cum s-au întâmplat, ci așa cum ar *putea* să se întâmple; de o parte, *universalul*, de cealaltă, *particularul* (Aristotel 1965: 65). Plasând *mimeza* literară în sfera posibilului, Aristotel legitimează, practic, ficțiunea, explicând că imitația se face „în marginile verosimilului și ale necesarului" (*Ibidem*: 64-65), deci nu este o copie degradată a modelului. În lumina acestei mimeze redimensionate și resemantizate, înțelegem mai bine definiția tragediei din *Cartea a VI-a*:

> „Tragedia e, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe, osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită, și care stârnind mila și frica săvârșește curățirea acestor patimi" (*Ibidem*: 59-60).

3. Abordarea intertextual-comparatistă

Abordarea intertextual-comparatistă urmărește avatarurile genului în diacronie și resemantizarea conceptului de tragic. Analiza palimpsestelor inspirate de tragedia greacă recurge, inevitabil, la metoda comparatistă (în vremurile mai noi, combinată cu cea intertextuală sau hipertextuală). Clio Mănescu procedează, în *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană* (1977), prin reducerea variantelor la invariante, conturând un tipar structural care poate fi reconstituit printr-un set de relații sau ingrediente acționale. Pentru a cita titlul unuia din capitole, un scop al cărții este să demonstreze „caracterul de constanță și varietatea structurilor mitice în circulația lor literară" (Mănescu 1977: 35).

Dar rescrierile post-clasice ale tragediei nu sunt singura situație care reclamă utilizarea grilei intertextuale. Încă din antichitate, în configurarea tragediei ca gen, intertextualitatea și hipertextualitatea au jucat un rol esențial. După cum se știe, tragedia prelucra un material mitic[27] pre-existent (la Aristotel *mythos* este chiar termenul folosit pentru subiectul tragediei), de cele mai multe ori deja trecut prin codificarea literară a diverselor cicluri epice, Homer fiind una din sursele preferate și prestigioase: „Mitul era tradiție, iar tradiția era autoritate" (Dowden and Livingstone 2011: 16). Chiar și la un tragediograf așa-zis arhaic și chipurile „inocent" precum Eschil, criticii au sesizat un grad de sofisticare deloc diferit de cel al lui Euripide sau, înaintea lui, de cel al lui Sofocle. Într-o monografie dedicată lui Eschil, Alice Voinescu observa:

> „Vinovăția lui Oreste nu se mai poate funda pe voința insondabilă a Zeului și nici soarta sa nu se mai poate confunda în întregime cu soarta neamului atrid. Problema individualității omenești, atât de viu agitată mai târziu de către sofiști și rezolvată de către Socrate, Eschil a simțit-o mijind în aspirațiile veacului său și a încercat s-o lămurească. El a ajutat tendința vremii sale să se limpezească și să se afirme. Procesul de preschimbare a culturii grecești, trecerea ei din stadiul mitic în cel religios-moral, se săvârșește înăuntrul tragediei; fenomenul e mai vădit ca oriunde în *Orestia*" (Voinescu 1983: 240).

Atunci când nu trimiteau la reperul textual stabil al epopeii, subiectele mitologice gravitau în jurul unui conglomerat divers și difuz de legende cu variante locale, adeseori contradictorii și greu de unificat într-o textură coerentă. Atractivitatea mitului rezida în primul rând în această caracteristică a lui de a fi „un mediu foarte flexibil" (Saïd 2005: 220). Convențiile culturale ale producerii tragediilor permiteau autorilor o importantă marjă de libertate, în sensul că, atunci când preluau și prelucrau un mit cunoscut, puteau adăuga sau elimina detalii, personaje sau episoade întregi, așa cum puteau pur și simplu să inventeze noi soluții de final, oricât de neașteptate (Euripide, mai

[27] Tragedia, „performată în competiții la festivalurile care îl cinsteau pe zeul Dionysos și celebrau Atena, a fost o articulare a mitului înalt autoritară, relevantă din punct de vedere cultural și susținută public" (Anderson 2005: 122).

ales, a profitat și, după unii, a și abuzat de această libertate) sau să-și surprindă auditoriul prin evidențierea unor noi motivații (psihologice, morale, religioase) ale acțiunilor principale din tragediile cu care participau la concursuri. Această originalitate de un tip special (una care emerge pe un fond de imitație și previzibilitate) făcea parte dintr-o paradigmă *agonistică*[28] fundamentală pentru civilizația greacă a epocii clasice. Marii tragediografi stabileau, prin poetica aluziilor și a ecourilor, nu doar o intertextualitate polemică sau agonistică, ci și mai larg dialogică, făcând apel la orizontul de așteptare al spectatorilor, familiarizați atât cu legendele din patrimoniul colectiv cât și cu tratarea lor anterioară la alți tragediografi. De exemplu, Electra lui Euripide era comparată cu Electra lui Sophocle și, la rândul ei, Electra acestuia era comparată cu arhetipul ei de la Eschil (*Oresteia*). La fel se întâmpla cu Oreste, Oedip etc.

În această perspectivă, hipotextul este unul plural, divergent, centrifug și, într-un anume sens, deja *deconstruit*. Comparatistul francez Pierre Brunel vorbea, în cartea lui *Le mythe d'Electre*, despre „suma imposibilă" (1995: 22), cu referire, desigur, la caracterul multifațetat și multidimensional al mitului tragic. Trimiterea, pe care o putem ușor anticipa, va fi la interpretarea lui Claude Lévi-Strauss din *Antropologia structurală* (1978: 261), care arăta că nu există o unică versiune corectă și autoritară a mitului, în raport cu care celelalte variante deviază, ci mitul este suma variantelor sale, aici intrând și interpretările, deci metatextele.

Ținând cont de toate acestea, ne punem întrebarea dacă nu cumva tocmai modelul post-structuralist, tel-quel-ist al intertextualității (în multe privințe depășit sau discreditat) este cel mai potrivit pentru analiza corpusului tragic. În acest caz, ar fi necesare numeroase ajustări și corecții. Oricum, teatrul tragic grec nu se suprapune peste textul *lizibil* al lui Barthes căruia i s-ar opune textul *scriptibil* (obligatoriu modern). Studiile recente pun în evidență tot

[28] Pentru mai multe informații despre *agon* (luptă, întrecere, competiție) în diverse compartimente ale culturii grecești, vezi Stella Petecel, *Agonistica în viața spirituală a cetății antice* (2002). Harold Bloom a folosit termenul ca pe o metaforă pentru rescrierea revizionistă, în *Agon: Towards a Theory of Revisionism* (1983). Un echivalent interesant poate fi găsit în noțiunea de "authorial psychomachia" (luptă psihologică auctorială), pe care David Cowart o folosește în conexiune cu „scrierea simbiotică" (2012: 3), un concept pe care îl putem înțelege și ca pe o alternativă la intertextualitate.

mai mult polisemia și complexitatea textelor clasice. Ne putem gândi la exemplul piesei *Oreste* de Euripide, scrisă la o jumătate de veac după trilogia lui Eschil[29]. Densitatea intertextuală a piesei creează un efect de stranietate, aproape de absurd: Electra și Oreste urmează să fie omorâți cu pietre pentru matricid, deși Apolo este cel care a poruncit răzbunarea. Ca să se salveze, vor recurge la gesturi disperate: împreună cu Pylade, încearcă să o omoare pe Elena si apoi pe Hermiona, fiica ei și a lui Menelau, urmând să dea foc palatului Atrizilor. Acest efect de bizarerie s-ar putea explica prin felul în care se raportează Euripide, inovativ dar și ironic/ desolemnizant, la mitul standard al lui Oreste (Odiseea, Orestia lui Eschil, Electra lui Sofocle, propria Electră, plus alte piese euripidiene care învederează aceeași propensiune spre experimentalism). Pare că acest Oreste încearcă să evadeze din parametrii previzibili ai hipotextului dar e tras înapoi de această gramatică a mitului, chiar dacă ea a devenit nefuncțională, ineficientă. Pentru că Oreste încearcă să fie un erou arhaic (tradițional) într-o lume care nu mai crede în eroi. Repetarea matricidului (Elena, mătușa lui, fiind un dublu al mamei) și chiar a sacrificării fecioarei (Hermiona în locul Ifigeniei) ar fi soluțiile pentru redresarea lui, astfel încât să dobândească în sfârșit *gloria* pe care o merită. Mitul s-a degradat, și-a pierdut legitimitatea, gesturile eroice de altă dată au devenit patologie. Un studiu relevant pe această temă este *The Closet of Masks: Role-Playing and Myth-Making in the Orestes of Euripides* de Froma I. Zeitlin (1980). Autoarea demonstrează că Euripide e foarte conștient că vine la sfârșitul unei tradiții care și-a consumat cumva resursele. Piesa este barocă, decadentă, modernă, chiar postmodernă, consideră criticii.

Mythos-ul ca materie primă era simțit nu doar ca deschis și infinit-maleabil, ci și ca universal sau arhetipal. Edith Hall a identificat motivul folcloric universal al fratricidului în *Cei șapte contra Tebei* de Eschil. Ea trasează o analogie cu mai vechiul „mit akadian, povestea lui Erra, zeul distrugător al ciumei și cei șapte zei subpământeni chemați să distrugă Babylonul" și de asemenea cu legenda Guarani despre poporul indigen din Paraguay sau cu cei șapte zei norocoși din mitologia japoneză (Hall 2010: 207). Michael J. Anderson considera că una din sursele de inspirație pentru miturile grecești, inclusiv cele

[29] *Oresteia* lui Eschil este performată în 458, iar *Orestes* al lui Euripide în 408.

„canonice", despre Zeus, Heracles sau Ahile (și la care face adesea trimitere și tragedia) se poate găsi în poveștile despre zei și eroi ale Orientului Apropiat (2005: 121).

Hipertextul, palimpsestul (rescrierea) sunt concepte indisociabile de ceea ce Bahtin numea polifonie, adică multitudinea de voci ale personajelor dostoievskiene, bucurându-se de autonomie în raport cu vocea auctorială. În același timp, Bahtin observa și că

> „maniera polifonică nu are nimic comun cu relativismul (precum și cu dogmatismul). Trebuie spus că atât relativismul cât și dogmatismul exclud în egală măsură orice dispută, orice dialog autentic, făcându-l să fie fie inutil (relativismul), fie imposibil (dogmatismul)" (Bahtin 1970: 98).

Tragediile[30] care au supraviețuit provin de la trei dramaturgi diferiți (Eschil, Sofocle, Euripide), fiecare cu propria personalitate, cu propria viziune a lumii și propriul stil. Domeniul sau tărâmul polifoniei este și extratextual, nu doar intratextual și intertextual. Se leagă și de *plurilingvismul* unui anumit context cultural, în care o multitudine de limbaje, coduri și registre stilistice se amestecă, se intersectează și concurează pentru atenția publicului și impactul pe care îl vor exercita asupra lui. Publicul (care este un partener *tăcut* numai în teorie) își aduce propria contribuție la această complexă polifonie. Cu acest public în minte (și cu stratificarea lui sociologică) au compus tragediografii trilogiile (sau, mai bine zis, tetralogiile) lor. În *Listening to Many Voices: Athenian Tragedy as Popular Art* (2013), William Allan și Adrian Kelly au insistat asupra naturii polifonice și deschise a tragediei ateniene, care oglindea, în multe privințe, compoziția multivocală și diversă a audienței. Sofisticată (dar nu elitistă), tragedia era și o formă de divertisment popular (de masă), comparabilă cu funcția cinematografiei în modernitate:

> „Se poate observa contrastul între mentalitatea de tip *ceva pentru fiecare* a tragediei cu ideologia mult mai puțin inclusivă a poeziei compusă exclusiv pentru simpoziile aristocratice. Spre deosebire de Theognis, de exemplu, tragedianul se confruntă cu

[30] Ne-au parvenit numai 32 de texte din ceea ce trebuie să fie fost un foarte bogat corpus.

> un public divers (atât din punct de vedere social cât și politic) și nu îndrăznesc să se adreseze doar unei elite înguste. [...] În consecință, tragedia trebuie să facă apel la oameni din clase sociale diferite și cu convingeri politice diferite" (Allan & Kelly 2013: 88).

Polifonia tragică are consecințe importante pentru reprezentativitatea corpului politic pe scena ficțională. În *Greek Tragedy. Suffering under the Sun* (2010), Edith Hall vorbea despre „incluziune" (2010: 148). În mod frecvent, tragedia împrumută o voce celor subordonați sau marginalizați: non-cetățeni – străini, femei, sclavi, cei foarte bătrâni sau foarte tineri, cei care în mod obișnuit nu participau la deciziile politice. Se pare că lui Euripide chiar i se reproșa faptul că punea filosofie în gura unor astfel de personaje. Edith Hall amintește și observațiile lui Platon din Republica III în legătură cu efectele nocive ale reprezentării caracterelor inferioare (femei, sclavi, oameni răi sau lași) asupra actorilor și, bineînțeles, a spectatorilor.

Tragedia exploatează, așadar, modulațiile polifonice pe fundalul stratificării sociale. E interesant când un tragediograf ca Euripide, influențat de dezbaterea sofistică, folosește scena pentru a pune sub semnul întrebării „clasismul" societății lui, altfel spus, justificarea ierarhiei sociale și mai ales a asocierilor care se făceau atunci între nobletea de naștere și nobletea de caracter. În *Electra* lui, protagonista a fost căsătorită cu forța cu un țăran sărac, astfel încât să nu poate face o căsătorie demnă de rangul ei, dând naștere unor moștenitori care ar fi putut amenința tronul lui Egist. Dar acest țăran (care totuși nu este cu totul inferior prin naștere, doar că e lipsit de resurse), a hotărât să nu aibă relații intime cu tânăra prințesă, considerând că aceasta ar fi o înjosire pentru ea. Electra îl prețuiește atât de mult pentru acest sacrificiu al lui încât îl compară cu un zeu. Iar când Oreste, fratele lui, îl va cunoaște, va fi și el atât de mișcat încât va pronunța un discurs destul de lung despre adevărata virtute, în răspăr cu prejudecățile curente:

> „Ah! Nu se află un semn sigur al virtuții, ci totul e amestec în firea omenească. [...] Încredeți-vă dar în bunul simț, voi care rătăciți plini de păreri deșarte! Nobletea muritorilor puteți s-o judecați doar după cum se poartă și după caracter. Aceștia sunt

bărbații care fac să propășească statele și vetrele" (Euripide 2005: 402-403).

Firește că, după standardele de azi, elogiul este mai degrabă ambiguu, de vreme ce omul de rând e pe placul nobililor atunci când alege să rămână în *starea* lui, fără a tulbura status quo-ul. I se împrumută o voce, dar aceasta este subordonată menținerii stării de fapt.

4. Abordarea ritualică

Are o lungă tradiție, legată de presupusele origini religioase ale tragediei - fie în cultul dionisiac, fie în cultele funerare, de cinstire a eroilor sau chiar orfice, după cum a demonstrat Guy Rachet în *Tragedia greacă* (1980). Fromma Zeitlin (1965) a studiat motivul sacrificiului corupt în *Orestia*, Pierre Vidal-Naquet (1990) a evidențiat imagistica vânătorii și a sacrificiului, Francis Fergusson (2007) a susținut că întreaga piesă *Oedip rege* era receptată ca un ritual, în paradigma arhaică a înnoirilor cosmice, regele fiind responsabil de prosperitatea colectivă, iar Gregory Nagy (2013) a analizat reflexele cultului eroilor în poemele homerice și în tragedii. Mulți dintre protagoniștii tragediilor grecești erau beneficiarii unor culte eroice, dar asta nu înseamnă că sunt zugrăviți ca ireproșabili. Sunt exemplari pentru condiția umană, dar nu neapărat într-un mod pozitiv sau îngust moralist. Sunt capabili de transgresiuni teribile și este tocmai hybris-ul lor (și uneori *hamartia* sau *greșeala*) care declanșează emoții aristotelice precum *phobos* (frică, groază) și *eleos* (milă). Tragedia „arată o lume eroică disfuncțională în mod repetat, astfel încât valorile pe care le susține sunt de obicei prezentate prin exemple negative" (Allan & Kelly 2013, 83). Când comparăm poezia lirică, de exemplu cea a lui Simonides sau Pindar, în care eroii sunt glorificați fără ezitare, cu ambiguitățile genului tragic, putem trage concluzia, așa cum explică Jean-Pierre Vernant, că „în noul format al jocului tragic", „eroul a încetat să fie un model. A devenit, pentru el însuși și pentru ceilalți, o problemă" (Vernant 1990c: 25). Într-un alt studiu, *Categoria persoanei în religie* (din volumul *Mit și gândire în Grecia antică*), Jean-Pierre Vernant a nuanțat și mai mult specificul reprezentării lumii arhaice/ aristocratice, observând că tragedia folosește

> „legendele eroilor pentru a prezenta anumite aspecte ale omului în cursul acțiunii sale, la răspântia deciziilor, confruntat cu consecințele faptelor sale. Dar tragedia, chiar și atunci când se inspiră din tradiția eroică, se situează pe un alt plan față de cultul și miturile eroilor; ea le transformă în vederea propriei investigații: această analiză efectuată de omul grec, într-un moment al istoriei sale, asupra omului însuși: locul său în fața destinului, responsabilitatea sa în raport cu fenomene a căror origine și scop îl depășesc, ambiguitatea tuturor valorilor propuse alegerii sale, necesitatea imperioasă a unei decizii" (Vernant 1995:435).

Jean-Pierre Vernant (1990a) a elaborat și analize amănunțite pe tema pharmakos-ului (a țapului ispășitor), observând emergența acestui motiv în *Oedip rege* și făcând, totodată referire la instituția ostracizării, cunoscută din istoria greacă. Abordarea antropologică sau etnologică, la care predispune concentrarea pe tema ritualului, se regăsește și la Marie Delcourt. În *Nașteri malefice și sterilități misterioase în Antichitatea clasică* (2001), ea a argumentat că flagelul (*loimos*, calamitate) care a fost interpretat ca ciumă în *Oedip rege* este de fapt o criză colectivă generată de sterilitate, aceasta din urmă fiind o pedeapsă din partea zeilor. Tot aici, autoarea a documentat amănunțit practica expunerii copiilor nedoriți sau diformi și reflexele ei în literatură (Oedip însuși este un astfel de copil expus).

Desigur că aici nu poate fi evitată menționarea lui René Girard, a cărui teorie complexă despre *violența sacră*, despre *criza sacrificială* și *rivalitatea mimetică* se sprijină de asemenea masiv pe exemple din tragedie. În *Medeea* și în *Heracles* de Euripide vedem cum violența acumulată și impulsul războinic sau răzbunător se orientează spre cei nevinovați, sau spre cei dragi. În cazul lui Heracles, este vorba de o nebunie, orbire (*ate*) indusă de zeița Hera, care îl persecută pe erou, o întunecare temporară a minții care îl face să-și ucidă soția și copiii, crezând că este vorba de dușmanul de care voia să îi salveze. Medeea, la rândul ei, își ucide copiii ca să-și pedepsească soțul infidel, pe Iason. În *Orestia* lui Eschil, dar și în alte tragedii, toți cei care săvârșesc crime folosesc „jargonul" sacrificatorului. Perspectiva lui Girard este comparatistă, trasând o paralelă între tragedie și Vechiul Testament:

> „Nu mai există nicio diferență între sângele vărsat în mod ritual și sângele vărsat în mod criminal. Textul lui Heraclit dobândește și mai mult relief dacă îl apropiem de unele texte analoge ale profeților preexilici din Vechiul Testament. Amos, Isaia, Michea denunță în termeni de o rară violență ineficacitatea sacrificiilor și a oricărui ritual. Ei leagă în mod foarte explicit de această descompunere religioasă deteriorarea raporturilor umane. Uzura sistemului sacrificiului apare întotdeauna ca o cădere în violența reciprocă; cei apropiați, care sacrificau împreună terțe victime, se cruțau reciproc; ei tind de acum înainte să se sacrifice unii pe alții" (Girard 1995: 50).

Tragedia greacă este saturată de referințe la ritualuri – sacrificiale, inițiatice, expiatorii și de alte tipuri. Nu era ceva neobișnuit ca piesele de teatru să conțină etiologia unor instituții (Areopagul în *Eumenidele*, ultima piesă din trilogia *Orestia* a lui Eschil) sau a unor rituri (diverse culte religioase, ca în *Oedipus la Colonus* al lui Sofocle și în numeroase piese ale lui Euripide).

Ritualul este tematizat în tragediile tuturor celor trei dramaturgi, una din cele mai cunoscute și studiate fiind *Antigona* lui Sofocle. S-a dezbătut foarte mult în legătură cu acel *nomos* pe care îl apără Antigona. Se creează un conflict între *legea* omenească, întruchipată de decretul discreționar al lui Creon, care a hotărât că Polinice nu va fi înmormântat și legea *divină* (sau de la Hades) invocată de Antigona, care persistă să facă gestul ritualic de a acoperi cadavrul fratelui său cu țărână, în ciuda amenințării cu moartea din partea puterii politice. Prin intervenția lui Tiresias, piesa îi va da dreptate Antigonei și va condamna hybris-ul tiranului, dar totul se va petrece prea târziu, când tânăra, condamnată, pentru pietatea ei, să fie îngropată de vie, s-a sinucis, urmată de Hemon, logodnicul ei și fiul lui Creon și apoi de Euridyce, soția acestuia.

Venerarea unei zeități și disprețuirea alteia poate constitui motorul tragediei, ca în *Hipolit* al lui Euripide. Prologul este rostit chiar de zeița Afrodita care, pentru că nu este recunoscută prin practici ritualice de Hipolit, fiul lui Tezeu și al amazoanei, o va face pe Fedra, mama vitregă a tânărului, să se îndrăgostească de el, declanșând un mecanism care va duce la distrugerea mai multor personaje. Hipolit nu este însă lipsit de pietate față de toți zeii, dimpotrivă, el se dedică total zeiței Artemis, păstrându-și castitatea de dragul ei, așa cum se

pare că făceau și alți tineri care întreținеau cultul acestei zeițe. Faptul că evlavia lui față de Artemis, zeița-fecioară, este o ofensă pentru zeița dragostei și a fertilității, Kypris/ Afrodita, ne spune ceva despre tensiunile din interiorul sistemului politeist grecesc:

> „Sunt Kypris, proslăvită în cer și pe pământ. Numele meu nu-i oarecare. Pe toți cei care locuiesc și văd lumina soarelui din răsăritul pontic la hotarele atlantice îi ocrotesc, dacă se-nchină slavei mele; în schimb îi prăbușesc, dacă mă-nfruntă cu trufie. Nici neamul zeilor nu e scutit de-o slăbiciune: se bucură să fie venerat de oameni. [...] El dușmănește patul dragostei, respinge gândul nunții. O venerează doar pe sora lui Apollon, Artemis, al cărei tată este Zeus, și-o socotește mai presus de orice zeitate" (Euripide 2005: 499).

O situație asemănătoare găsim în *Bacantele*, în care este vorba despre introducerea cultului dionisiac în Teba. Dionysos este fiul Semelei, fiica lui Cadmus, regele teban, și al lui Zeus. Semele i-a făcut lui Zeus cererea necugetată de a i se arăta cu atributele lui divine. Rezultatul este că Semele va fi arsă de fulgerul lui Zeus, înainte de a fi dus sarcina la termen. Zeus va prelua copilul și îl va închide în coapsa sa până la momentul nașterii. Astfel Zeus va fi zeul de două ori născut. Dar în această tragedie, în care el rostește Prologul (teofania este și aici prezentă, la fel ca în *Hipolit*), el nu este recunoscut de surorile mamei sale, care considerau că Semele a păcătuit cu un muritor și a inventat povestea despre Zeus ca să-și acopere greșeala. Dionysos a venit acum, deghizat într-un preot (al lui Dionysos) ca să-l pedepsească pe regele Penteu, fiul Agavei, sora Semelei. Penteu refuza să adopte cultul orgiastic al lui Dionysos, care va inspira delirul menadic mamei lui și surorilor ei, astfel încât, în cele din urmă, Penteu va fi rupt în bucăți de propria mamă:

> „Kadmos, acuma, sceptrul țării l-a lăsat feciorului copilei sale, lui Pentheus; acesta poartă un război nelegiuit cu mine, nu mă cinstește cu libații și niciodată, când se roagă, nu-mi pomenește numele. De-aceea, lui și tuturor thebanilor, am să le dovedesc dumnezeirea mea; iar când aici va prinde rădăcină cultul meu, voi merge să mă fac în altă țară cunoscut. Dar, dacă Theba, la mânie,

> ar căuta, cu arma-n mână, bakchantele să le întoarcă de pe munte, voi duce însumi eu menadele la luptă" (Euripide 2005: 142).

În *Iphigenia în Taurida* a aceluiași Euripide, avem o situație tragică foarte complexă, în care problematizarea ritualurilor este de asemenea întreținută în textura piesei. Aici dramaturgul pretinde că fiica cea mare a lui Agamemnon nu a fost de fapt sacrificată înainte de războiul troian (vezi și *Iphigenia în Aulis* a lui Euripide), în sensul că a fost răpită în ultima clipă de Artemis, care a înlocuit-o cu o căprioară (ceva asemănător vedem în Vechiul Testament, când Isaac este înlocuit de Dumnezeu cu un animal de jertfă, dovedind că fusese vorba de un test al credinței pentru Avraam, căruia i se ceruse să-și sacrifice singurul fiu). Dusă de zeiță în Taurida, patria regelui Thoas, va fi obligată să îndeplinească aici un ritual sângeros: toți străinii care ajung pe țărmul cetății sunt sacrificați Artemidei, sarcina preotesei Iphigenia fiind să pregătească victimele pentru jertfă, prin stropirea cu apă lustrală. Oreste, fratele ei, sosește aici, trimis de Apollo și Athena, care i-au promis că dacă va aduce la Athena statuia de lemn a zeiței căzută din cer, care se găsește în templul din Taurida, va putea în sfârșit să se elibereze de Erinii. După momente tensionate, are loc în sfârșit recunoașterea între frați, evadarea și intervenția finală a zeiței (deus ex machina, stratagema obișnuită la Euripide) care rezolvă lucrurile. Iphigenia se întoarce în patrie și va fi în continuare preoteasă, dar al unui cult pașnic. Euripide nu se sfiește să denunțe, prin glasul Iphigeniei, barbaria cultului din Taurida dar și inconsecvența logicii ritualice: pe de o parte obsesia purificărilor și teama de *miasma* (impuritate rituală), pe de altă parte practicarea sacrificiului omenesc:

> „Nu mă împac cu felul de-a gândi, fățarnic, al zeiței. Pe muritorul ce-și pătează mâinile cu sânge, ba chiar pe cel care se-atinge de un mort, ori de-o lăuză, îl socotește că e necurat și nu-l primește la altar, dar ea se bucură când i se-nchină jertfe omenești" (Euripide 2005: 454).

Acestea sunt doar câteva exemple care atestă importanța ritualurilor în corpusul tragediei grecești și, implicit, legitimitatea analizei antropologice.

5. Abordarea arhetipală

Înrudită cu metoda comparatistă (și, bineînțeles, cu cea etnologic-antropologică), lectura arhetipală a tragediei vizează și ea decelarea unor invariante. În *Anatomia criticii*, Northrop Frye îl valorifică pe Aristotel și include și o perspectiva diacronică, distingând mai multe faze ale mitosului tragic, exemplificat cu mostre din literatura occidentală. Cele patru mitosuri sau „intrigi generice" identificate de Frye sunt „elemente narative pregenerice ale literaturii" (1972: 202). Aceste patru „categorii" sunt „romanticul, tragicul, comicul, ironicul și satiricul" (*Ibidem*). Tragicul, la rândul lui, „se poate întinde de la romanțul pur la realismul amar și ironic" (*Ibidem*: 203). În același timp, elementul universal-arhetipal al categoriei tragicului este emfatizat; ține de un simbolism catabasic, prin contrast cu anabasicul specific comediei:

> „Astfel, există patru tipuri de mișcare mitică: în interiorul romanțului, în interiorul experienței, mișcarea ascendentă și cea descendentă. Mișcarea descendentă este mișcarea tragică, roata sorții coborând de la inocență către hamartia și de la hamartia către catastrofă. Mișcarea ascendentă este mișcarea comică, de la complicațiile amenințătoare la deznodământul fericit și la premisa generală a unei inocențe post festum, când fiecare trăiește fericit până la adânci bătrânețI" (*Ibidem*: 202).

Cele 4 anotimpuri oferă paradigma celor 4 categorii sau mitosuri generice: mitosul primăverii (comedia), mitosul verii (romanțul), mitosul toamnei (tragedia) și mitosul iernii (ironia și satira). În capitolul *Mitosul toamnei: tragedia*, criticul canadian evidențiază caracteristicile modului tragic (care nu se reduce, în opinia lui, la dramaturgie): dez-iluzionarea, în măsura în care personajele sunt „eliberate de vis" (*Ibidem*: 259), izolarea individului, confruntarea cu un „dincolo", o „epifanie a legii" (*Ibidem*: 261), *dike*, *moira*, *lex talionis*, *ananke*, *nemesis* sau, mai general, ceva impersonal care transcende umanul. Importante sunt și referințele la ironie (în sensul de ironie dramatică sau a sorții) care se pot aplica foarte bine la analiza tragediei sofocleene *Oedip rege*: „Reducția fatalistă a tragediei nu o distinge pe aceasta de ironie și nu întâmplător vorbim mai curând

despre ironia decât despre tragismul Soartei" (*ibidem*: 263). Nu puteau lipsi considerațiile despre catharsis, despre vina tragică, hybris și hamartia, aceasta din urmă corelată și cu noțiunea de „proairesis sau libera alegere a unui mijloc" (*Ibidem*: 264). Foarte interesantă este și nuanțarea conceptului de *anagnorisis*, pe care Aristotel îl trata mai mult ca pe o invariantă structurală și care la Frye se interiorizează, devenind echivalentul epifaniei, al înțelegerii finale a personajului care se eliberează de iluzii (mai ales iluzia de sine):

> „Descoperirea sau *anagnorisis*-ul care are loc la sfârșitul acțiunii tragice nu este numai simpla cunoștință a eroului de ceea ce i s-a întâmplat – *Oedipus Tyrannus* este în această privință un caz destul de special în pofida reputației sale de tragedie tipică – ci recunoașterea formei determinate de viață pe care și-a făurit-o singur, comparată în mod implicit cu viața potențială necreată pe care a părăsit-o" (*Ibidem*: 266).

Chintesența abordării arhetipale este dată de identificarea, în tragedie, a unui „mimesis al sacrificiului. Tragedia este o îmbinare paradoxală a unui sentiment al dreptății, însoțit de traumă (eroul trebuie să cadă) și un sentiment al nedreptății, însoțit de milă (ce păcat că eroul trebuie să cadă)" (*Ibidem*: 269). Tipologia caracterelor sugerează, pentru Frye, o „comedie inversată" (*Ibidem*: 271). *Eironul* corespunde zeului care intervine, ca Athena în Aiax sau Afrodita în Hipolit. Varianta tragică a sclavului din comedie ar fi profetul care prezice sfârșitul, ca Tiresias, în timp ce protagonistul tragic aparține „grupului *alazonului*, fiind un impostor în sensul că se autoînșală sau este orbit de hybris. În multe tragedii, el debutează ca figură semidivină, cel puțin în propriii săi ochi, după care o dialectică necruțătoare separă pretențiile de divinitate de realitatea umană"; el se găsește uneori în poziția ambiguă a tiranului (*Ibidem*: 272). La antipodul tipului *bomolochos* (măscăriciul) din comedie este tipul suplicantului, generator de patos, în timp ce mesagerul care anunță și descrie nenorocirile care nu pot fi înfățișate direct pe scenă intensifică atmosfera tragică (*Ibidem*: 272-273). Corul își are, bineînțeles, propriul statut în această gramatică arhetipală. Frye articulează aici ceea ce mai mulți comentatori au observat despre rolul corului: lipsa lui de putere, dincolo de funcția de consiliere sau deconsiliere a

protagonistului, faptul că nu poate acționa efectiv și nici nu poate alina cu totul singurătatea funciară a eroului sau eroinei, sau faptul că supraviețuiește întotdeauna:

> „În comedie se înfiripă o societate în jurul eroului: în tragedie, corul, oricât ar fi el de credincios, reprezintă de obicei o societate din care eroul este treptat exclus. De aceea, corul exprimă o normă socială, în raport cu care se judecă hybris-ul eroului. Corul nu simbolizează în niciun caz vocea conștiinței eroului, dar foarte rar îl încurajează pe acesta să persiste în hybris sau să comită o faptă cu consecințe dezastruoase. Corul sau personajul-cor este, ca să zicem așa, sâmburele comic din tragedie, așa cum cel care respinge sărbătoarea, melancolicul Jacques sau Alceste reprezintă germenul tragic din comedie" (*Ibidem*: 274).

6. Abordarea psihanalitică

Complexul oedipian este pretutindeni prezent în bogata operă a lui Freud, începând chiar cu *Interpretarea viselor*, publicată pentru prima dată în 1900. Asumând perspectiva receptorului, Freud afirma că suntem mișcați de destinul lui Oedip pentru că soarta noastră a tuturor (a bărbaților, de fapt) este să ne direcționăm primul impuls sexual către mamă și prima ură sau dorință criminală către tată (cf. Freud 1965: 294). Acțiunea piesei lui Sofocle, cu dezvăluirile ei treptate și palpitante, este comparată cu demersul psihanalizei (*Ibidem*: 296).

În capitolul *Oedip fără complex* din *Mit și tragedie în Grecia antică*, Jean-Pierre Vernant (1990b) arată că analiza freudiană este un cerc vicios din punct de vedere metodologic: textul demonstrează teoria pentru că textul este citit în parametrii acelei teorii pre-stabilite. Ca să nu fie un cerc vicios, ar fi trebuit ca teoria să rezulte din interpretarea textului, să fie impusă de acesta ca o necesitate. Perspectiva freudiană, arată Vernant, ignoră dimensiunea istorică și specificitatea contextului (am putea spune, în continuarea argumentației lui Vernant, că este o lectură prezentistă, universalizant-asimilatoare și, prin aceasta, abuzivă). O astfel de interpretare universalizantă nu poate explica, de exemplu, de ce alte civilizații nu au produs tragedie. Prin contrast, metoda *psihologiei istorice* propusă

de Vernant se bazează pe reconstituirea cât mai riguroasă și obiectivă a contextului în care textul a fost inserat. Va trebui să țină cont, de exemplu, că tragedia greacă apare la sfârșitul secolului al VI-lea, tocmai când discursul juridic încerca să cântărească responsabilitatea individului, diferențiind între acte criminale intenționate și altele care sunt, cumva, scuzabile. Aceste dezbateri, susține autorul francez, sunt un „moment de cotitură în istoria omului interior" (Vernant1990b: 88). Un motiv pentru care Freud se înșală atunci când pune în paranteză contextul cultural este evident și atunci când pretinde că mitul *trebuie* să includă auto-pedepsire; el ignoră faptul că înainte de Sofocle nu avem niciun indiciu în acest sens (și, într-adevăr, despre incestul involuntar al lui Oedip este vorba și în *Odiseea*, dar acolo ni se spune că el a continuat să domnească și a murit în luptă). Estetica și poetica tragediei, concentrând specificitatea ei între alte tipuri de discurs, subminează și mai mult premisele psihanalizei cu aplicație literară: „efectul tragic nu este determinat de subiect, fie că este vorba de vise sau altceva, ci de forma care îi este dată subiectului" (*Ibidem*: 91). Această formă unică a tragediei este dată de o combinație de elemente: omul văzut ca o ființă paradoxală, el însuși o ciudățenie, un *deinon*, necesitatea alegerii, a deciziei dificile, tensiunile, ambiguitățile, conflictele și răsturnările; de asemenea, faptul că orice acțiune are loc pe două planuri, cel divin și cel uman:

> „Adevăratul domeniu al tragediei este acea zonă de graniță unde acțiunile umane sunt amestecate cu puterile divine și își revelează adevăratul sens, nebănuit chiar de către cei care le-au inițiat și poartă responsabilitatea pentru ele, când se plasează într-o ordine care e dincolo de omul însuși și care îi scapă acestuia" (*Ibidem*: 92).

Critica psihanalizei se articulează în continuare prin discutarea unui articol al unui adept al lui Freud, Didier Anzieu, care în *Oedipe avant le complexe ou de l'interprétation psychanalitique des mythes* (1978) extinde analiza freudiană la ansamblul mitologiei grecești. Vernant îi reproșează, desigur, aceeași tendință de a proiecta concepte moderne, de exemplu insistența asupra *incestului* divin (Gaia și Ouranos, Hera și Zeus etc.) în cazul unor hierogamii care nu erau percepute ca incestuoase. La fel, căsătoria unei fete cu unchiul patern

nu era codificată în acest mod, ba putea să fie chiar o obligație, în virtutea *epicleratului*. Din nou, psihanalistul nu ia în seamă aceste „detalii", deși ele sunt vitale pentru înțelegerea cât mai „corectă" a unor texte de care ne desparte un timp îndelungat.

Lectura freudiană este, bineînțeles, mai mult o *utilizare* decât o *interpretare* a textului sofoclean (conform distincției lui Umberto Eco), ceea ce nu înseamnă că abordarea psihanalitică și chiar, mai precis, freudiană, nu continuă să fie influentă în exegeza tragediei. Martha Nussbaum (*The Oedipus Rex and the Ancient Unconscious,* 2007) susținea că trebuie să ne aplecăm asupra inconștientului antic în propriile termeni și nu în cei moderni, freudieni. Pentru aceasta, analizează *Interpretarea viselor* de Artemidoros și alte surse din antichitate, coroborând cu pasaje aparent freudiene din Oedip rege (când Jocasta îl liniștește pe Oedip cu argumentul că mulți au visat că se căsătoresc cu mama lor). Decodarea simbolică a viselor, semiotica onirică, să spunem așa, era diferită în antichitate. Un astfel de vis putea fi chiar de bun augur (se referea la întoarcerea în patrie și reconectarea cu pământul-mamă).

Nu toate abordările psihanalitice ale tragediei sunt reducționiste. În măsura în care se eliberează de ortodoxia freudiană și ascultă avertismentele eleniștilor în legătură cu necesitatea reconstituirii contextului, aceste analize revelează de multe ori aspecte surprinzătoare ale tragediilor, demonstrându-le încă o dată relevanța contemporană. Teoria traumei și-a spus și ea cuvântul, astfel încât se pot menționa studii conduse din această perspectivă, inclusiv prin punerea în paralel a nebuniei tragice corelată cu impuritatea rituală generată de uciderile, oricât de eroice (vezi Heracles) cu sindromul post-traumatic al veteranilor de război. Peter Meineck menționează două piese bine-cunoscute de Euripide, *Troienele* și *Hecuba*, care

> „se ocupă în mod direct de efectele traumatice ale unui asediu îndelungat, pentru un public care suferea el însuși asediul anual al cetății de către spartani în timpul războiului peloponeziac. În tragedia atenian㠄, întoarcerile acasă sunt adesea violente și distructive - *nostoi*-i tragediei sunt marcate de complexitățile traumei de război. Membrii inițiali ai publicului acestor piese cunoșteau în mod intim efectele violenței de război" (Meineck 2012: 9).

În aceste condiții, reprezentarea tragediilor la Dionisiile Urbane avea rolul unui *catharsis* cultural (și, bineînțeles, estetic), răspunzând astfel unei nevoi psihologice, care viza „restaurarea" (*Ibidem*) polisului, în contextul unui sindrom de stres post-traumatic generalizat (ca să folosim acest diagnostic mai recent pentru ceea ce grecii numeau *ate* – orbire, întunecarea minții).

Un model flexibil și nuanțat de analiză psihanalitică găsim, de pildă, la Jean Starobinski, autorul studiului *Sabia lui Aias,* inclus în volumul *Textul și interpretul* (1985: 108-155). Este o lectură informată și respectuoasă față de text, care nu este privit ca un simplu pre-text pentru aplicarea unor teze, de pildă pentru confirmarea „complexelor". În felul acesta analiza nu este circulară. Autorul genevez îl citează, de altfel, pe Vernant și pare să fi asimilat și perspectiva psihologiei istorice propuse de acesta. El ia explicit distanță față de psihologia contemporană, observând efectul de „deculpabilizare" pe care îl are aceasta, dezintegrând ethos-ul grec într-o multitudine de impulsuri și instanțe psihice și făcând, în ultimă instanță, „să dispară tragicul", căruia îi substituie „patologicul" (*Ibidem*: 113). În mod evident, Starobinski considera că sunt limite importante în acest tip de analiză:

> „După ce a împrumutat de la tragedia greacă, psihanaliza vrea, în schimb, s-o explice. Nu-i este de ajuns că a reținut, în cazul lui Oedip, o situație exemplară; ea vrea ca această situație să țină de acum înainte de competența ei, adică de sistemul de explicație pe care îl aplică comportamentelor cotidiene" (Starobinski 1985: 112).

Aiax (sau Aias) este eroul grec care, după moartea lui Ahile, concurând cu Odiseu pentru atribuirea armelor acestuia, s-a văzut respins. Piesa lui Sofocle începe după ce nebunia protagonistului s-a declanșat deja. Neconsolat de această ofensă adusă onoarei lui, Aias hotărăște să se răzbune pe rivalul lui și pe Atrizi (Agamemnon și Menelau). Dar zeița Athena, protectoarea lui Odiseu, îi induce fiului lui Telamon o formă de nebunie care îi face să-i confunde pe ahei cu o turmă de oi, pe care le măcelărește. După ce se trezește din delirul lui și înțelege ce a făcut, este atât de copleșit de rușine (cealaltă față a *onoarei, time*), încât hotărăște să se sinucidă. Implorările soției lui, Tecmessa, cu care are și un fiu, sunt fără efect. Tragedia se încheie cu

dezbaterea aheilor (cei care ar fi trebuit să fie victimele lui Aias) cu privire la oportunitatea onorării lui Aias prin performarea riturilor funerare sau, dimpotrivă, pedepsirea lui prin refuzul acordării acestor rânduieli. În ultimă instanță, eroul va avea parte de riturile necesare la insistențele lui Odiseu, care pledează pentru iertarea lui, așa cum mai înainte, când Athena însăși îl îndemnase să râdă de dușmanul lui, dar el își exprima doar compasiunea pentru un om a cărui soartă ar fi putut-o împărtăși el însuși, dată fiind slăbiciunea omenească. Pornind de la aceste date ale intrigii dramatice, Starobinki procedează la ceea ce se poate numi *close reading*, chiar dacă nu declară vreo adeziune explicită la metodologia New Criticism. Este, am mai putea zice, o „explication de texte" care nu se deosebește prea mult de analiza de specialitate pe care ar face-o un elenist/ clasicist sau un comparatist. Autorul ia în considerare codurile societății de atunci, a celei reprezentate, lumea eroică, homerică, și codurile lumii tragediografului, Athena democratică. În codul axiologic eroic, onoarea (ca imagine, cinstire și recunoaștere de către ceilalți) era pe primul plan, în timp ce în lumea democratică a lui Sofocle, puterile persuasiunii, ale logos-ului au câștigat supremația. Aiax activează în vechiul cod și nu concepe să supraviețuiască acestui episod grotesc și rușinii pe care i-o aduce. Nu își imaginează cum ar putea să-l mai privească în ochi pe tatăl său, un erou care i-a fost tot timpul model. Subtilitatea analizei lui Starobinski este remarcabilă, pentru că el simulează, mai întâi, o lectură strict psihanalitică, după care arată de ce aceasta nu este cu totul adecvată. Astfel, ar fi foarte ușor să vezi aruncarea lui Aias în propria sabie în paradigma freudiană:

> „Oricât de lipsită de cuviință este intruziunea conceptelor psihologice moderne în domeniul mitic, am spune că sinuciderea lui Aias -la fel cu orice hara-kiri – este, în absența uciderii celor care au jignit, reparația triumfală pe care o caută narcisismul rănit, dovada virilității «falice» pe care ținea s-o dea dușmanilor săi cel care și-a văzut negată această virilitate. Dacă continuăm, conform limbajului contemporan: durerea de a nu fi obținut armele strălucitoare poartă sensul unei castrări; iar moartea voluntară prin sabie șterge insulta: este un act care proclamă, cu supremul curaj, integritatea puterii masculine" (*Ibidem*: 117).

Dar lectura atentă a lui Starobinski, care urmărește toate articulațiile textului, demonstrează că nu este nevoie de ceea ce am putea numi (nu o numește așa Starobinski) „demascarea" psihanalitică. Și aceasta, pentru că textul își conține propria psihanaliză și, mai mult, o expune, o dă pe față. În plus, această psihologie a „profunzimilor" este mai complexă și mai rafinată decât cea freudiană. E important să inferăm din demersul analitic al criticului genevez principiile metodologice apte de a fi transferate și la alte abordări. Nu este ca și cum am spune că Sofocle îl *anticipă* pe Freud, că intuiește niște mecanisme psihologice cărora psihanaliza le va conferi demnitate „științifică". Este mai mult și altceva decât atât:

> „Psihanaliza nu poate spune mai mult decât spune dramaturgul. Dimpotrivă, atunci când Freud construiește noțiunea de supra-eu (instanță parentală interiorizată, instanță morală culpabilizantă), teoria psihanalitică nu are alt efect decât acela de a reaminti, din adâncul uitării, ceea ce este rostit limpede de către textul lui Sofocle" (*Ibidem*: 139).

În practică, școlile de interpretare pe care le-am avut în vedere își hibridează principiile și metodele, abordările eclectice fiind mai frecvente decât cele „puriste". Pe lângă abordarea psihanalitică, rezultate notabile a produs grila *psihologică* într-un sens mai larg. Am menționat deja *psihologia istorică* promovată de Jean-Pierre Vernant. O altă contribuție importantă pentru psihologia tragicului vine de la germanul Johannes Volkelt (*Estetica tragicului*, cu prima ediție în 1923). Aici metoda psihologică este subordonată esteticii, în siajul neokantianismului, dar luând distanță față de metafizică și apropiindu-se de domeniul experienței. Tratatul conține numeroase tipologii, categoria tragicului (literară dar și extraliterară) fiind investigată în conexiune cu viziunea despre lume, cu experiența suferinței, cu voința, destinul, lupta (exterioară și interioară), vina, libertatea, îndreptățirea, elevarea (momentele înălțătoare), caracterul și situația, individualul și tipicul, transcendența și imanența.

Preocuparea mai generală a tragediei pentru *nebunie* în toate formele ei este un argument în plus pentru a lua în considerare abordările psihanalitice, psihologice sau psihiatrice mai noi. La fel ca în Antichitate, și astăzi multe anomalii comportamentale pe care le

putem observa la semenii noștri sunt tratate, în discursul public, cumva confuz, la granița între medicalizare și judecata morală. În același timp, unele concepte folosite în domeniul medicinei mintale au dobândit, în epoca noastră, un uz mai larg, explicabil și prin faptul că aceste concepte erau deja metaforice, bazate pe repere culturale și mitologice. Dacă ne gândim în mod special la termenul *narcisism*, a cărui origine o legăm de mitul lui Narcis (prezentat într-o formă prestigioasă în *Metamorfozele* lui Ovidiu), constatăm că în contextul discuțiilor din ultimele decenii despre tulburările de personalitate, s-a identificat și o tulburare de personalitate narcisică. În același timp, termenul *narcisism*, cu variantele *grandios* și *vulnerabil*, este folosit mai liber, chiar în absența diagnosticului (care este, de altfel, greu de stabilit, mai ales în condițiile în care cei care au aceste manifestări rareori caută ajutor medical). Ne putem pune întrebarea dacă un personaj precum Medeea în piesa omonimă a lui Euripide nu ar putea fi mai bine înțeleasă prin filtrul acestei patologii. Dat fiind caracterul calculat al acțiunilor ei vindicative, ne vine în minte și profilul psihopatului, astfel încât poate fi vorba și de o suprapunere, sau o comorbiditate. O vedem pe Medeea folosind empatia cognitivă sau rece (nu afectivă, pe care și-o suprimă) pentru a-l manipula pe Creon, apelând la sentimentele lui părintești, așa cum le manipulează și pe femeile corintiene, atunci când zugrăvește soarta lor tristă într-o societate patriarhală. Când un narcisist vorbește despre dragoste, cu siguranță cuvântul nu are exact același sens cu cel pe care majoritatea oamenilor îl înțeleg. Astfel, dragostea ei (de odinioară) pentru Iason sau dragostea pentru copiii pe care se pregătește să-i sacrifice ar putea fi mai mult o proiecție decât un sentiment autentic, profund și ne-egoist de afecțiune. Conform mecanismului proiecției, Medeea se iubea pe ea însăși în Iason. Nu e de mirare că îi reproșează ceea ce a „făcut" pentru el (mai precis, trădarea propriului tată, omorârea fratelui și apoi a tatălui Peliadelor). Este o formă de „love bombing", cum ar zice cei care studiază comportamentul narcisic. Se petrece în faza de *idealizare*, obligatoriu urmată de o fază de *devalorizare* a obiectului iubirii. Lucrurile nu stau diferit nici în ce privește relația cu copiii. Încă de la începutul piesei, doica mărturisește că se teme pentru copii, pentru că Medeea îi blestemă și le dorește moartea. Când îi plânge pe copii, înainte de a-i ucide, se plânge de fapt pe ea însăși și

faptul că nu va avea parte de la ei de bucuriile pe care le aduc copiii mamelor (nu îi va vedea căsătoriți etc.).

Dar Iason? Eroul cunoscut din mitologie, conducătorul expediției Argonauților, nu mai are nimic eroic. Este un profitor și un arivist cinic. S-a folosit de Medeea și acum scapă de ea, pentru că a găsit o partidă mult mai bună, va deveni ginerele regelui Creon, după ce se va căsători cu Creusa, fiica lui. Iason este și el o varietate de narcisist, care acum o devalorizează pe femeia care l-a ajutat cândva să dobândească lâna de aur. Putem presupune că, în opinia lui Euripide, nici dragostea lui nu a fost autentică. Suferă și el de o formă de narcisism. Într-un fel, Medeea pare să se bucure de mai multă simpatie din partea dramaturgului, pentru felul în care este victimizată de acest soț nedemn. Argumentele lui Iason sunt și ele șocant de cinice și crude: încearcă să o convingă pe Medeea că ruptura lor este spre binele ei și al copiilor, care în felul acesta vor dobândi frați de viță regală, care le vor ridica și lor statutul social. În plus, face și o remarcă pe care o putem numi xenofobă: Medeea a avut privilegiul să fie primită într-o cetate grecească, primind lumina civilizației, ea, care vine dintr-un ținut barbar. Aroganța lui nu are margini, ca și meschinăria caracterului lui. Observăm degradarea generală a țesăturii morale în piesele lui Euripide, inclusiv în *Medeea*, unde nu există un erou autentic pe care să îl putem opune anti-eroinei protagoniste. Iason, Creon, chiar Creusa sunt egoiști și superficiali, chiar dacă ne stârnesc și compasiune pentru soarta pe care o au atunci când stârnesc mânia Medeei.

Ca și în alte piese ale lui Euripide, avem o viziune asupra societății nu doar realistă, ci, am putea spune, chiar sumbră și pesimistă. În discuția Pedagogului cu Doica, la începutul tragediei, este surprinsă foarte bine această revelație referitoare la criza morală generalizată. Doica, aflând despre hotărârea lui Creon de a o alunga pe Medeea împreună cu copiii, nu înțelege cum Iason îngăduie să sufere copiii lui, chiar dacă e certat cu mama lor: „Din fața căsniciei noi cea veche se retrage, iar el de casa noastră s-a înstrăinat”, răspunde Pedagogul (Euripide 2005: 97). Va merge chiar mai departe, emițând o apoftegmă: „Dar care muritor se poartă altfel? Sau nu știai că fiecare se iubește mai mult pe el decât pe semeni? Un tată proaspăt însurat își uită fiii” (*Ibidem*: 97). Să fie adevărat? Așa vede și Euripide lumea? Nu putem ști sigur. Poate este doar opinia acestui personaj-raisonneur,

care ne duce în direcția unei antropologii pesimiste. În același timp, poate fi o scuză (greu de acceptat, însă) pentru comportamentul reprobabil al lui Iason. Dacă aceasta este natura oamenilor, rezultă că trădarea lui Iason nu mai este atât de gravă? Este, într-un fel, o viziune a lumii ca junglă, marcată de egoismul absolut și universal. Un fel de „homo homini lupus". Ne mai putem gândi și la versetul „Toți s-au abătut, împreună netrebnici s-au făcut/ Nu este cel ce face binele, nu este până la unul" (Psalmul 52: 4-5).

În articolul *A Greek Theater of Ideas*, William Arrowsmith observă că dispariției „eroului" la Euripide îi corespunde „fragmentarea" personajelor, astfel încât rezultă un *agon* între perechi actanțiale: Admet și Alcesta, Iason și Medeea, Hipolit și Fedra, Andromaca și Hermiona, Penteu și Dionisos etc. Personajele prinse în aceste polarități funcționează, apreciază criticul, ca niște „fragmente obsesionale ale unui suflet omenesc întreg"; antagoniștii reprezintă „moduri antagonice ale unei culturi divizate și noul caracter incomplet ale psihicului uman" (Arrowsmith 1964:15). Preocupările pentru psihologie ale lui Euripide, observate de cei mai mulți exegeți, ar ascunde de fapt un interes mai profund „pentru analiza culturii și a relației între cultură și individ" (*Ibidem*: 16).

7. Abordări socio-istorice și politice

Sub această rubrică putem grupa mai multe tendințe, începând cu cele propriu-zis istorice sau istorizante, alături de cele pe care le putem numi, fără rețineri, *politice* sau socio-politice, în cadrul cărora exegeții fac efortul de a pune în lumină dimensiunea socio-politică a tragediei (*topicalitatea* ei, dacă ne putem permite acest barbarism). În *The Theatrical Cast of Athens*, Edith Hall vorbea despre „interfața" între teatru și societate: „Viața în Atena clasică informa fiecare detaliu al ficțiunilor scenice; dar aceste ficțiuni scenice la rândul lor informau modul în care viața atenienilor era ea însăși condusă" (2006: 5). Pentru Terry Eagleton, tragedia este prin excelență politică. Criticul marxist este nemulțumit, în Prefața la această carte, de faptul că tragedia ar fi fost „apropriată", deci confiscată de o „anumită ideologie" (Eagleton 2020: 12), prin care trebuie să înțelegem, bineînțeles, ideologia conservatoare, vizibilă la teoreticieni precum George Steiner. Aceștia

ar promova atitudinea conform căreia tragedia, ca *aristocrată* a genurilor literare, nu poate fi democratizată (ceea ce e ironic, desigur, dată fiind originea tragediei în Athena democratică a secolului al V-lea) și, prin aceasta, incompatibilă cu modernitatea (iar pentru unii analiști, și cu viziunea creștină a lumii, sau pozitivismul științific, sau secularismul). Ca și Raymond Williams înaintea lui, Eagleton va fi adeptul unei alte poziții, potrivit căreia tragedia, dincolo de nucleul ei universal și atemporal, se metamorfozează, în epocile ulterioare clasicismului grecesc, reflectând, așa cum e firesc, schimbările din societate și mutațiile sistemelor politice.

În capitolul intitulat *Politica Atenei și tragedia* din *Tragedia greacă* de Guy Rachet se fac câteva observații importante. Sigur că ne-am obișnuit să punem anumite caracteristici ale tragediei grecești pe seama democrației ateniene. Rachet însuși se întreabă de ce numai la Athena a apărut tragedia și nu în Sparta, de pildă, concluzionând că însăși constituția unui stat, alături de circumstanțele politice, influențează producția culturală a unui stat. Aceasta ar putea explica de ce Sparta a dezvoltat mult meșteșugurile dar nu și artele sau oratoria (cf. Rachet 1980:106). În același timp, nu trebuie să uităm că primele configurări ale tragediei s-au înregistrat încă de pe vremea tiranilor Athenei. Pisistrate a susținut aceste încercări, așa cum a coordonat și fixarea în scris a poemelor homerice. El a organizat Marile Dionisii, unde a inclus și concursuri pentru dramaturgi. Regimul democratic a continuat eforturile de susținere ale acestei forme literare, care nu este străină nici de ideologia imperială a cetății. Apogeul dezvoltării tragediei este, cu siguranță, legat de libertatea întruchipată de sistemul democratic, dovadă că atunci când democrația a murit, a murit și tragedia[31]. În opinia lui Rachet, reprezentativă pentru mulți alți exegeți, tragedia atică este „floarea democrației grecești" (*Ibidem*: 110). Volumul *Eschil, Sofocle, Euripide* al lui Liviu Rusu (1961) se sprijină pe o multitudine de informații istorice în contextualizarea fiecărei piese a celor trei tragediografi. Influențat de sociologia

[31] „Când puterea a fost transferată de la popor la doar câțiva oameni, iar controlul a fost preluat de oligarhie, frica s-a abătut asupra poeților. Pentru ei nu mai era cu putință să ironizeze pe nimeni fățiș, întrucât cel ironizat îl putea târî pe poet sau pe dramaturg înaintea tribunalului" (Platonius, *Despre diferențe din comedii* frg. 1, apud McKeown 2021: 172).

marxistă, autorul pare să creadă într-un determinism prea strict al evenimentelor exterioare și într-o presupusă luptă de clasă care ar fi avut loc chiar și atunci, minimalizând, în același timp, rolul credințelor religioase. Reflectarea realităților contemporane în tragedie l-a interesat și pe Mihai Gramatopol, în *Moira, mythos, drama* (1969). El afirma că „funcția de căpetenie a tragediei era cea politică" (*Ibidem*: 30). Lucrul acesta este foarte evident în *Perșii* lui Eschil, „poetul cetățean" (*Ibidem*: 32), piesă de inspirație istorică (și, prin aceasta, o excepție față de uzanțele inspirației mitologice), dar și într-o piesă precum *Prometeu înlănțuit* [32]a aceluiași:

> „Dacă *Perșii* constituie un poem închinat vitejiei și măreției Atenei maritime, politicii ei externe de mare putere în cadrul Ligii de la Delos, *Prometeu înlănțuit* este lauda adusă industriei și meșteșugarilor, harnicilor locuitori ai Atticei, înzestrați cu toate talentele pe care titanul răstignit le-a revărsat asupra celor mai întreprinzători dintre oameni" (*Ibidem*: 34).

Multe aluzii și referințe identificate în texte pot fi coroborate și clarificate prin narațiunile istorice ale lui Herodot, Tucidide și Xenofon, după cum a demonstrat Paula Debnar (2005). Bineînțeles, nu trebuie să uităm că „istoria" este ea însăși accesibilă prin texte (istoriografia) care pot fi, la rândul lor, mai mult sau mai puțin obiective sau credibile. Pe canavaua post-homerică se brodau multe scenarii care revelau, în filigran, aspecte relevante pentru societatea contemporană. Cu siguranță, spectatorii sesizau și decodau aluziile politice și paralelismele cu propria situație istorică. Puteau proiecta pe fundalul mitic-eroic al războiului troian și al consecințelor acestuia propriile angoase și aspirații, în condiții de război aproape permanent (mai întâi cu perșii și apoi cu spartanii - foarte traumatizantul război peloponeziac), însoțit și de izbucnirea unor epidemii (este cunoscută descrierea ciumei din Atena în *Războiul peloponeziac* a lui Tucidide). Totuși, nu trebuie absolutizate aceste paralelisme, ne avertizează specialiștii. Aluziile la prezent erau suficient de subtile și de vagi ca să nu facă din tragedii niște piese cu cheie, sau tendențioase. Se

[32] Similar, tragedia *Rugătoarele* reflecta o temă juridică de actualitate, aceea referitoare la dreptul la azil.

amintește de multe ori conjunctura în care tragediograful Frinichos[33] a fost amendat pentru că a ales un subiect *prea* grăitor, prea aproape de casă, amintindu-le în felul acesta cetățenilor de suferințe recente (cucerirea Miletului). Înțelegem că era important să nu se ajungă la demoralizarea publicului, oricât de multe sobre avertismente sapiențiale și lecții de luciditate (metafizică și socială) servea, în mod obișnuit, tragedia. Deși se admite capacitatea genului de a sluji ca vehicul al propagandei și ideologiei dominante (democratice, oligarhice, imperialiste, etnocentrice/ helenocentrice etc.), saturația *literarității* este indeniabilă. După cum observa John Hesk în *The socio-political dimension of ancient tragedy*, trebuie să fim conștienți de un „idiom mitic atotcuprinzător", care ar trebui să ne împiedice să citim tragedia ca simplu „vehicul pentru anumite mesaje sau manifeste precise" (Hesk 2009: 72). Ar fi fost vorba, în opinia acestui autor, de un didacticism subtil, care folosea ca mediu de comunicare universul artificial al scenei, o combinație de elemente arhaice, evocatoare ale trecutului eroic și elemente actuale, de exemplu vocabular specific secolului al V-lea (*demos, poleis, strategoi, turannoi* – cf. *Ibidem*: 74). Se creează, de multe ori, o opoziție între Athena ca *polis* ideal, loc de refugiu pentru exilați sau suplicanți, și locuri precum Teba, Sparta sau Argos, unde tiranii se fac vinovați de *hybris* care afectează viața întregii comunități. Deși evenimentele din tragedii sunt presupuse a se petrece într-un timp îndepărtat, cu mult înaintea democrației ateniene, tehnica aluziilor și a anacronismelor strategice permitea această identificare cu Atena eroilor întemeietori (Tezeu, de pildă), al căror sistem de valori anticipă ideologia civică democratică. Astfel, Tezeu din *Rugătoarele* lui Euripide se comportă ca un monarh constituțional (Hesk, *Ibidem:* 79), care trebuie să consulte poporul înainte de a decide dacă va acorda drept de azil și ajutor argienilor care vor să-și recupereze morții căzuți în expediția împotriva Tebei: „Căci eu am rânduit să fie suveran poporul, făcând cetatea liberă, cu drept egal la vot" (Euripide 2005: 747).

În același timp, cum demonstrează Hesk în lucrarea amintită, nu se poate vorbi de un elogiu exaltat, cu totul necritic, al propriului polis.

[33] Herodot ne spune că a fost amendat cu 1000 de drahme și piesa nu a mai fost pusă în scenă niciodată. Este vorba de *Capturarea Miletului*, 493, descriind un eveniment dureros care avusese loc doar un an înainte.

Nu lipsesc aluziile subversive, denunțarea demagogiei și a tentativelor de manipulare a maselor (relevant este felul în care este descrisă adunarea argienilor în *Oreste* de Euripide). Caracteristicile acestui spațiu ficțional mitico-realist, sau mitico-mimetic, dacă îl putem numi așa, au fost sintetizate de P. E. Easterling (1997) în sintagma „heroic vagueness" („vagul eroic", în sensul că nu se urmărea o reconstituire riguroasă a epocii eroice, a strămoșilor). Am mai putea vorbi și despre procedeul anacronismelor strategice, cu observația că piesele nu pot fi folosite ca niște „documente" irefutabile ci ar trebui să ne facă mai conștienți de „infinitele procese de mediație și modul în care instituțiile, relațiile sociale și preocupările atenienilor sunt refractate, distorsionate și deplasate asupra lumii mitice" (Hall 2010: 98). Tocmai intertextul mitic, despre care am vorbit mai înainte, acționează ca un medium deformator, refractant, prin intermediul căreia referențialitatea este invocată în interiorul textului. O dovadă în plus că, pe fundalul literarității tragice, mitul funcționează ca o „prismă" și nu ca o „oglindă" (Alaux 2011: 151).

Problema imagologiei, a raportului complementar între identitate și alteritate tinde și ea să fie tot mai prezentă în discursul critic. Dihotomia helen/ barbar este omniprezentă în genurile literare, în oratorie și istoriografie. Tragedia, în particular, a fost un mediu esențial pentru articularea heteroimaginii și a autoimaginii grecești clasice (cf. Hugo Dyserinck 1986: 207 pentru termeni). Așa cum explică Edith Hall în *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition Through Tragedy* (1989), ubicuitatea referirilor la obiceiuri și personaje străine în tragedia greacă nu se justifică prin necesități dramaturgice propriu-zise (nu era obligatoriu ca sclavul din Oreste să fie frigian sau corul din Hoeforele să fie asiatic) sau prin intertextul homeric (inspirația din ciclul troian). Motivul este dat de nevoia construcției identitare a grecilor prin produsele culturale (imagotipice), deci de gestionarea atentă a unei auto-imagini cât mai favorabile, mai flatante. Războaiele cu perșii au fost cele care au impulsionat constructul ideologic al panhelenismului (până atunci, grecii se identificau mai degrabă cu polis-ul lor) (cf. Hall 1989: 1-6).

Stereotipurile secolului al V-lea sunt proiectate, retroactiv, asupra epocii mitice. Eschil rupe cu tradiția homerică (și arhaică în general) de a-i reprezenta pe barbari (străini) asemănători grecilor, adică de a face abstracție de diferență. Acum barbarul mitic (de pildă

troianul), explică Hall, începe să fie zugrăvit din unghiul ideologiei etnocentrice promovate mai nou și al observațiilor etnografice: adesea orientalizat, asimilat perșilor istorici. Peste opoziția grec-barbar se suprapune și polaritatea liber-servil (imensa majoritate a sclavilor erau acum străini, în condițiile în care grecii își extindeau puterea imperială). Aceeași tendință se observă la Euripide: Polimestor din *Hecuba* (avariția, duplicitatea - e oaspetele lui Priam dar e prieten și cu aheii), Thoas din *Ifigenia în Taurida* (cruzimea extremă), Theoclymenus în *Elena* (vrea să o constrângă să se căsătorească cu el, după moartea tatălui său Proteu, care o ocrotise pe adevărata Elena în Egipt timpul războiului troian – aici este evident un alt stereotip: barbarii râvnesc la femeile noastre, vor să le răpească etc.).

Agonul retoric al tragediei denunță de multe ori inanitatea opozițiilor ideologice curente în epocă, inclusiv dihotomia civilizat vs. barbar. În *Troienele* lui Euripide, compasiunea noastră merge spre tabăra învinșilor, a femeilor troiene, „barbare", care așteaptă, alături de Hecuba, văduva lui Priam, să fie duse în robie în cetățile liderilor ahei: Casandra va trebui să plece împreună cu Agamemnon, Andromaca, văduva lui Hector, i-a fost dată ca pradă de război lui Neoptolem, fiul lui Ahile, iar Polixena a fost sacrificată pe mormântul lui Ahile. Mai mult de atât, Andromaca și Hecuba trebuie să afle că Astianax, micul fiu al lui Hector, pe care ni-l amintim din *Iliada,* va fi aruncat de pe zidurile Troiei (la instigarea „înțeleptului" Odiseu), ca nu cumva să crească și să-și răzbune într-o zi tatăl și poporul. Singura consolare care i se oferă bătrânei regine este să își poată îngropa nepotul pe scutul tatălui său. Deznădejdea ei este atât de mare, încât pune la îndoială purtarea de grijă a zeilor. În același timp, lamentația ei este o puternică diatribă, condamnând hybris-ul grecilor:

> „Aheilor! Umflați doar de războinică trufie, mai mult decât este cuminte, de ce ați făptuit o crimă nemaipomenită? Vă era teamă de copil? Să nu ridice mâine Troia din ruine? Nimic nu cântărește, deci, puterea voastră. [...] Îmi face silă frica omului lipsit de socotință" (Euripide 2005: 998).

Suplicația și dreptul de azil reprezintă teme recurente în corpusul tragic, generând nuclee dramatice în care dialectica *identitate - alteritate* este expusă în toate dimensiunile ei. În mod tipic, rugătorii

purtau ramuri de măslin împodobite cu fâșii de lână. Destinatarii actului de suplicație aveau obligația de a răspunde acestor rugăminți, și dacă nu făceau acest lucru se puteau face vinovați de sacrilegiu. Piesa *Rugătoarele* a lui Eschil este un exemplu foarte potrivit pentru această problematică. Titlul originalului grecesc este *Hiketides,* despre care Liviu Rusu ne spune că înseamnă, mai precis, „rugătoare în căutare de refugiu și scut" (Rusu 1961: 49). Danaidele sunt cele 50 de fiice ale lui Danaos, care s-au refugiat din Egipt în Argos ca să scape de cei 50 de fii ai lui Aigyptos, fratele tatălui lor, cu care ar fi urmat să se căsătorească (mai mult ca sigur pentru că Aigyptos voia toată puterea politică pentru el). Din poziția de supliante, corul Danaidelor încearcă să-l convingă pe regele Pelasgos din Argos că nu sunt decât în aparență niște străine, pentru că sunt urmașele corintienei Io, cea sedusă de Zeus și transformată de Hera în vacă; după ce Argus cel cu o sută de ochi, care fusese pus de paredra geloasă a părintelui zeilor să o păzească, a fost omorât, va fi fugărită de un tăun de-a lungul lumii locuite, cum era cunoscută atunci, până în Egipt, unde atingerea lui Zeus o face să-l nască pe Epaphos, strămoșul lor. Pelasgos este uimit, pentru că, pentru el, tinerele arată ca niște libiene, au pielea întunecată și trăsături diferite de ale femeilor argiene. Și totuși genealogia pe care o expun este convingătoare, arătându-i că sunt înrudite cu el. După ce se consultă cu poporul, Pelasgos le va oferi drept de azil, cu conștiința că va risca războiul, după cum îl asigură crainicul egiptean. Este interesant cum, prin utilizarea oportună a mitului originii, Danaidele devin corintiene „adevărate", care merită să fie tratate după sistemul de valori grecesc, pe care pretind că îl împărtășesc, în timp ce rudele lor, care au aceeași origine, sunt „barbarii" care trebuie îndepărtați și, în ultimă instanță, omorâți. *Rugătoarele* sunt prima piesă dintr-o trilogie, dar celelalte două piese s-au pierdut. Se presupune că se numeau *Egiptenii* și *Danaidele* și prezentau compromisul între Aigyptos și Danaos pentru căsătoria copiilor lor și apoi uciderea soților de către soțiile lor în noaptea nunții (cu excepția uneia singure, Hipermnestra), la instigarea tatălui lor. Tradiția despre pedepsirea Danaidelor în infern, unde trebuie să umple un butoi fără fund, a apărut mai târziu, deci cu siguranță Eschil nu a valorificat-o în piesele pierdute. Această piesă, *Rugătoarele,* este, probabil, una din cele mai vechi care ni s-au păstrat, având o structură aparent arhaică (deși poate fi și arhaizantă, în sensul unei opțiuni stilistice conștiente), cu foarte

puțină acțiune și partituri consistente ale corului (care aici este, de altfel, protagonist și nu doar personaj-suport). În același timp creează un efect interesant de modernitate, tocmai pentru că pune în valoare acele aspecte care sunt și astăzi de mare interes: etnicitatea, rasa, migrația și statutul refugiaților, xenofobia vs. acceptarea alterității, identitatea biologică vs. cea culturală[34], fundamentată pe valori, leadership democratic vs. tiranie și abuz, problema căsătoriilor forțate și a violenței sexuale. Dacă în *Rugătoarele* le vedem pe fiicele lui Danaos în ipostaza de victime, evenimentele pe care le cunoaștem din mit (și care probabil au fost exploatate în părțile pierdute ale trilogiei), ne arată unde a dus propriul lor hybris, care a început, cumva, chiar cu respingerea din principiu a căsătoriei, nu doar a uniunii forțate cu verii lor: „[...] fiindu-ne din fire silă de bărbați, urâm căsătoria cu fiii lui Aigyptos și sminteala lor nelegiuită" (Eschil 1982: 31). Pelasgos însuși le compară cu Amazoanele, așa că ar putea fi vorba și despre reminiscența unor vechi legende sau chiar ritualuri inițiatice care comportau virginitate. Textul conține și un mic „manual" de comportament al bunului rugător, dacă putem spune așa. Este vorba despre sfaturile pe care bătrânul Danaos le dă fiicelor lui la începutul piesei: trebuie să li se adreseze gazdelor cu cuvinte „tânguitoare, cum se cuvine unor venetice", fără prea mare siguranță de sine, să aibă „priviri cuminți" și obrazuri pe care să nu se citească vreo urmă de „sfruntare", cu conștiința că sunt ființe „slabe", „obidite, străine, surghiunite" (*Ibidem*). Fiicele îl asigură că vor avea atitudinea cea mai cuviincioasă și totuși, vedem mai târziu cum, în excesul disperării lor, îl șantajează pe Pelasgos să le ocrotească, amenințând că se vor spânzura cu cingătorile de statuile zeilor (ceea ce, bineînțeles, ar antrena *miasma* asupra întregii cetăți). Pretenția lor de a fi asimilate ethosului grecesc nu stă cu totul în picioare atunci când, după ce Pelasgos le spune că nu poate lua nicio hotărâre fără să consulte poporul, ele îl îndeamnă să se comporte, practic, ca un tiran: „Tu ești cetatea, sfatul poporului tu ești;/ stăpân nesupus judecății,/ tu ești mai-mare peste altar, peste vatra țării"(*Ibidem*: 49). La sfârșit, când devine

[34] Alexandru Miran în Prefața la Rugătoarele (Eschil 1982: 9) vorbește despre atmosfera de „sincretism heleno-egiptean" în care s-a format Eschil însuși. Urmându-l pe Mazon, Alice Voinescu observa că în secolele VII-VI a existat un contact strâns între greci și egipteni: Io a fost identificată cu Isis și Epaphos cu Apis (Voinescu 1983: 162).

evident că războiul nu poate fi evitat, slujitoarele lor le sfătuiesc să nu respingă cu totul căsătoria, invocând principiul „nimic prea mult" (*Ibidem*: 82). Din ce putem întrezări deja și din puținul pe care îl știm despre componentele pierdute ale tragediei, Danaidele vor merge pe calea hybris-ului și nu pe cea (ideal-grecească) a măsurii.

În sensul cel mai cuprinzător, mai generos, tragedia greacă este politică și pentru că este *despre* civilizație sau cultură, arătând în ce fel se deosebește aceasta de natură sau sălbăticie. În *Prometeu încătușat* de Eschil, îl vedem pe titanul umanist, filantrop (adică iubitor al muritorilor, în beneficiul cărora a furat focul de la Zeus), înlănțuit de stâncă de către Hefaistos, în așteptarea acelui salvator care va veni peste multe veacuri, urmaș al nefericitei Io, transformată în junincă, ea însăși victimă a lui Zeus. Acesta va fi Heracles, dar aici Trickster-ul profet face doar aluzii la statutul lui de *soter* (salvator).

Din punct de vedere antropologic, Prometeu este eroul civilizator prin excelență. Are aura dar și ambiguitatea pe care astfel de eroi le învederează în multe mitologii. În studiul *Prometeu și funcția tehnică* din *Mit și gândire în Grecia antică,* Jean-Pierre Vernant îl numește „divinitatea tehnică și părintele meseriilor", care „devine chiar simbolul omului însuși" (Vernant 1995: 323). Mai mult, este paradigma omului revoltat, a progresistului și reformatorului care se opune vechilor sisteme și plănuiește o nouă orânduire sau un nou regim politic. Nu e de mirare de ce acest personaj i-a fascinat în așa măsură pe scriitorii romantici. El denunță tirania lui Zeus și este convins, în virtutea capacităților sale profetice, că acesta va fi detronat într-o zi, tocmai din cauza despotismului său. În teomachia care îi opusese pe olimpieni titanilor, Prometeu le ținuse partea zeilor tineri, folosindu-și viclenia în folosul lor, dar acum se vede el însuși trădat. După cum afirma Liviu Rusu, această tragedie este o „cosmopee, o dramă cosmogonică, gen de artă în care sunt evocate ființa și ordinea universului în ultimele lor esențe" (Rusu 1961: 88). În interacțiunea lui cu corul, Prometeu amintește nu doar despre răpirea focului (care funcționează ca o metonimie a civilizației), ci și despre cum i-a ajutat pe oameni să facă progrese spirituale și chiar cognitive: mai precis, i-a făcut „pe muritori din tonți, isteți,/ Trezindu-le din adormire spiritul" (Eschil 1982: 234). I-a învățat și dulgheria, construcția de case, să înhame boii la car, scrisul și socotitul, farmacopeea (ierburi de leac, alifii, balsamuri), divinația și le-a dat și memoria, care este „mama

muzelor" (*Ibidem*: 235). Aram Frenkian amintește că Prometeu „beneficia de un cult în Atena și era patronul olarilor, a căror industrie aducea multă bogăție cetății zeiței Pallas Atena" (1969: 28).

Observații finale

Dacă luăm ca reper poetica descriptiv-normativă a lui Aristotel și *tragedia absolută* a lui Steiner (1990), cu toate conotațiile de elevație, sublimitate, elitism, putem spune că imaginea tragediei construită de discursul teoretic și critic s-a modificat substanțial în ultimele decenii. Interesele cercetătorilor variază, după cum ne putem aștepta: chestiunile legate de teodicee și sensul suferinței au rămas o constantă în interogația critică, așa cum au persistat și întrebările legate de vina tragică, de soartă, libertate, necesitate, responsabilitate și ponderea acestora în gramatica tragediei. Cele mai recente abordări sunt, totuși, înclinate să sublinieze mai degrabă ironia, tensiunile, ambiguitățile sau indeciziile semantice, când nu aleg să se concentreze pe probleme de gen, etnicitate, clasă sau atitudinea grecilor față de sclavie. Diversitatea lecturilor critice prezentate în această meta-analiză confirmă nu doar statutul canonic al tragediei eline ci și relevanța ei contemporană. Când evaluăm în ansamblu o multitudine de modele teoretice putem observa cum interferează abordările și cum intrinsecul trece în extrinsec și invers, cum esteticul și culturalul nu se exclud reciproc ci sunt complementare.

Diversele cadre teoretice (intertextual-comparatist, arhetipal, ritualic, psihanalitic, socio-istoric și politic) ar trebui evaluate din perspectiva coerenței lor interne și a adecvării la obiectul de studiu. Fiecare din ele poate lumina un aspect diferit al tragediei, ca fenomen multidimensional și polivalent. Firește că, în practică, multe lecturi moderne ale tragediei tind să fie eclectice sau interdisciplinare. Concentrarea pe elementele universale, arhetipale și atemporale ale tragediei nu ar trebui să ne împiedice să înțelegem că aceasta a fost, indubitabil, produsul unui anumit moment din istoria Greciei antice. De fapt, critica mai mult sau mai puțin recentă accentuează istoricitatea tragediei și chiar dimensiunea ei politică, dincolo de recursul evident la codul mitologic. Modul în care sunt tratate mitul și trecutul eroic indică *distanța* pe care o iau autorii de tragedii în raport cu acele intrigi arhaice, nu doar efortul (și el evident) de a *reduce*

această distanță prin strategii de a face din strămoși și eroi niște contemporani (cel puțin în timpul acelui *kairos* al performării teatrale).

Bibliografie

Alaux, Jean. 2011. "Acting Myth: Athenian Drama". In *A Companion to Greek Mythology*, edited by Ken Dowden and Niall Livingstone, 141-156. Malden: Wiley- Blackwell.

Allan, William & Adrian Kelly. 2013. "Listening to Many Voices: Athenian Tragedy as Popular Art". In *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity*, edited by Anna Marmodoro & Jonathan Hill, 77-122. Oxford: Oxford University Press.

Anderson, Michael J. 2005. "Myth". In *A Companion to Greek Tragedy*, edited by Justina Gregory, 121-135. Malden, MA: Blackwell.

Anzieu, Didier. 1978. "Oedipe avant le complexe ou de l'interprétation psychanalitique des mythes". *Bulletin de psychologie* 31-336. 713-730.

Aristotel. 1965. *Poetica.* Traducere, introducere, comentariu de D. M. Pippidi. București: Editura Academiei Române.

Arrowsmith, William. 1964. "A Greek Theater of Ideas." In *Ideas in the Drama. Selected Papers from the English Institute.* Edited with a Foreword by John Gassner. New York and London: Columbia University Press. 1-41.

Bahtin, Mihail. 1970. *Problemele poeticii lui Dostoievski.* În românește de S. Revceski. București: Editura Univers.

Bloom, Harold. 1983. *Agon: Towards a Theory of Revisionism*. Oxford: Oxford University Press.

Brunel, Pierre. 1995. *Le mythe d'Electre.* Paris : Honoré Champion.

Cowart, David. 1993. *Literary Symbiosis. The Reconfigured Text in Twentieth-Century Writing.* Athens and London: The University of Georgia Press.

Debnar, Paula. 2005. "Fifth-Century Athenian History and Tragedy". In *A Companion to Greek Tragedy*, edited by Justina Gregory, 3-22. Malden, MA: Blackwell.

Delcourt, Marie, 2001. *Naşteri malefice şi sterilităţi misterioase în Antichitatea clasică*. Traducere de Aliza Ardeleanu şi Margareta Sfirschi. Bucureşti: Editura Symposion.

Dowden, Ken and Niall Livingstone. 2011. "Thinking through Myth, Thinking Myth Through". In *A Companion to Greek Mythology*, edited by Ken Dowden and Niall Livingstone, 3-24. Malden: Wiley- Blackwell.

Dyserinck, Hugo. 1986. „Imagologia comparată". În Alexandru Duțu, *Dimensiunea umană a istoriei. Direcții în istoria mentalităților*. București: Editura Meridiane. 197-209.

Eagleton, Terry. 2020. *Tragedy*. New Have, Connecticut: Yale University Press.

Easterling, P. E. 1997. "Constructing the Heroic". In *Greek Tragedy and the Historian*, edited by C. Pelling, 21-38. Oxford: Oxford University Press.

Eschil. 1982. *Rugătoarele, Perşii, Şapte contra Tebei, Prometeu înlănţuit*. Traducere, prefaţă şi note de Alexandru Miran. Bucureşti: Editura Univers.

Euripide. 2005. *Teatru complet.* Traducere, prefață, note și comentarii de Alexandru Miran. Chișinău: Editura Gunivas-Arc.

Fergusson, Francis. 2007. "Oedipus: Ritual and Play". In *Bloom's Modern Critical Interpretations. Sophocles' Oedipus Rex. Updated Edition.* Edited and with an Introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea Publishing. 5-16.

Frenkian, Aram. 1969. *Înțelesul suferinței umane la Eschil, Sofocle și Euripide.* București: Editura Pentru Literatură Universală.

Freud, Sigmund. 1965. *The Interpretation of Dreams*. Translated by James Strachey. New York: Avon Books.

Frye, Northrop. 1972. *Anatomia criticii*. În românește de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu. Prefață de Vera Călin. București: Editura Univers.

Gilbert, Katharine Everett, Helmut Kuhn. 1972. *Istoria esteticii*. În românește de Sorin Mărculescu. Prefață de Titus Mocanu. Ediție revăzută și adăugită. București: Editura Meridiane.

Girard, René. 1995. *Violența și sacrul*. Traducere de Mona Antohi. București: Editura Nemira.

Gramatopol, Mihai. 1969. *Moira, mythos, drama.* București: Editura Univers.

Hall, Edith. 1989. *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition Through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.

Hall, Edith. 2006. *The Theatrical Cast of Athens. Interactions Between Ancient Greek Drama and Society.* Oxford: Oxford University Press.

Hall, Edith. 2010. *Greek Tragedy. Suffering under the Sun.* Oxford: Oxford University Press.

Hesk, John. 2009. "The Socio-Political Dimension of Ancient Tragedy". In *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, edited by Marianne McDonald & Michael Walton, 72-91. Cambridge: Cambridge University Press.

Lévi-Strauss, Claude. 1978. *Antropologia structurală.* Prefață de Ion Aluaș. Traducere din limba franceză de I. Pecher. București: Editura Politică.

McKeown, J. C. 2021. *Curiozități grecești. Povești stranii și fapte surprinzatoare din leagănul civilizației occidentale.* Traducere de Gabriel Tudor. București : Editura All.

Meineck, Peter. 2012. "Combat Trauma and the Tragic Stage: "Restoration" by Cultural Catharsis". Intertexts, Vol. 16, No. 1. Texas Tech University Press. 7-24.

Moraru, Cristian. 1990. *Poetica reflectării. Încercare în arheologia mimezei.* București: Editura Univers.

Nagy, Gregory. 2013. *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2013. Abridged edition 2019.

Nussbaum, Martha C. 2007. "The *Oedipus Rex* and the Ancient Unconscious". In *Bloom's Modern Critical Interpretations. Sophocles' Oedipus Rex. Updated Edition.* Edited and with an Introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea Publishing. 155-182.

Petecel, Stella. 2002. *Agonistica în viața spirituală a cetății antice.* București: Editura Meridiane.

Popescu, Carmen. 2015. "Hubris and Hamartia in the Modern Rewritings of Classical Tragedy". *Analele Universității din Craiova*, seria Engleză, no. 2, Year XVI: 145-159.

Popescu, Carmen. 2021. “Theoretical Resources for the Study of Tragedy - Modern Comparative Perspectives”. In *Communicating Identities. Literature and Other Forms of Verbal Interaction*, edited by Emilia Parpală & Carmen Popescu. Craiova: Editura Universitaria. 71-83.

Rachet, Guy. 1980. *Tragedia greacă.* Traducere de Cristian Unteanu. București: Editura Univers.

Rusu, Liviu. 1961. *Eschil, Sofocle, Euripide.* București: Editura Tineretului.

Saïd, Suzanne. 2005. “Aeschylean Tragedy”. In *A Companion to Greek Tragedy,* edited by Justina Gregory, 215-232. Malden, MA: Blackwell.

Starobinski, Jean. 1985. *Textul și interpretul*. Traducere și prefață de Ion Pop. București: Editura Univers.

Steiner, George. 1990. “A Note on Absolute Tragedy”. *Literature and Theology* Vol. 4, No. 2 (July): 147-156. Oxford: Oxford University Press.

Troubetzkoy, Vladimir. 1997. « Le Sens du tragique ». Dans *Littérature comparée,* sous la direction de Didier Souiller en collaboration avec Vladimir Troubetzkoy. Paris : Presses Universitaires de France. 169-204.

Vernant, Jean-Pierre. 1990a. “Ambiguity and Reversal: On the Enigmatic Structure of *Oedipus Rex*”. In *Myth and Tragedy in Ancient Greece* by Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet, 113-140. Translated by Janet Lloyd. New York: Zone Books.

Vernant, Jean-Pierre. 1990b. “Oedipus Without the Complex”. In *Myth and Tragedy in Ancient Greece* by Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet, 85-111. Translated by Janet Lloyd. New York: Zone Books.

Vernant, Jean-Pierre. 1990c. “The Historical Moment of Tragedy in Greece: Some of the Social and Psychological Conditions”. In *Myth and Tragedy in Ancient Greece* by Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet, 23-28. Translated by Janet Lloyd. New York: Zone Books.

Vernant, Jean-Pierre. 1995. *Mit și gândire în Grecia antică. Studii de psihologie istorică.* Traducere de Zoe Petre și Andrei

Niculescu. Cuvânt înainte de Zoe Petre. București: Editura Meridiane.
Vidal-Naquet, Pierre. 1990. "Hunting and Sacrifice in Aeschylus's Oresteia". In *Myth and Tragedy in Ancient Greece* by Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet, 141-159. Translated by Janet Lloyd. New York: Zone Books.
Volkelt, Johannes. 1978. *Estetica tragicului.* În românește de Emeric Deutsch, Prefață de Alexandru Boboc. București: Editura Univers.
Voinescu, Alice. 1983. *Întâlnire cu eroi din literatură și teatru.* Studiu introductiv, antologie și note de Dan Grigorescu. București: Editura Eminescu.
Zeitlin, Fromma I. 1965. "The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 96 (1965): 463-508.
Zeitlin, Fromma I. 1980. "The Closet of Masks: Role-Playing and Myth-Making in the *Orestes* of Euripides". *Ramus. Critical Studies in Greek and Roman Literature*, edited by A. J. Boyle. Associate editor J. L. Penwill, vol. 9, no. 1: 51-77.

PALIMPSESTUL ESCHILEAN LA EUGENE O'NEILL: *DIN JALE SE-NTRUPEAZĂ ELECTRA*

1. Introducere

Hipotextul rescrierilor teatrale moderne centrate pe figura lui Oreste și/ sau a Electrei este constituit din mai multe texte tragice care fac parte din patrimoniul cultural occidental și din imaginarul colectiv: *Orestia* lui Eschil, *Electra* lui Sofocle, *Electra* și, respectiv, *Oreste* de Euripide. Scriitorii din secolul al XX-lea care sunt interesați de acest nucleu dramatic selectează liber elemente dintr-unul sau mai multe din textele amintite, polemizând mai mult cu unele din acestea sau cu toate la un loc, ca alcătuind, într-un sens larg, „tradiția" de care se detașează.

În acest capitol îmi propun să readuc în atenție un text important din canonul teatrului modern, trilogia *Din jale se-ntrupează Electra* a dramaturgului american Eugene O'Neill (1888-1953), dramă în trei părți inspirată de trilogia *Orestia* de Eschil (525 î.Hr. - 456 î.Hr.). Într-o perspectivă intertextual-comparatistă, acest palimpsest poate revela aspecte interesante ale modului în care literatura modernă (teatrul, în speță) se raportează la canonul clasic. Mai ales după apariția cărții lui Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), termenul *palimpsest* a intrat în vocabularul criticii ca o metaforă cognitivă, desemnând o operă literară care se bazează structural pe o altă operă (de regulă, una prestigioasă, a cărei notorietate o face recognoscibilă). În felul acesta, nu ne putem limita la abordarea strict intertextuală, pentru că intertextualitatea, cel puțin în modelul lui Genette, are o accepție foarte restrânsă (redusă la citat sau aluzie). Palimpsestul, în schimb, este un alt nume pentru rescriere, acoperind *hipertextualitatea* genettiană. Acest tip de relație „masivă și declarată" (Genette 1982), generează un raport „simbiotic" și un dialog „epistemic" între straturile scriiturii de gradul doi, constituindu-se ca o strategie evocatoare specifică literaturii secolului XX (Cowart 1993).

2. Hipotextul

Orestia lui Eschil cuprinde trei tragedii legate tematic: *Agamemnon, Hoeforele (Purtătoarele de prinoase*) și *Eumenidele.* Prima piesă prezintă întoarcerea de la Troia a basileului Agamemnon, însoțit de profetesa Casandra, fiica lui Priam, acum sclava și concubina lui. Agamemnon este întâmpinat de soția lui, Clitemnestra, cu falsă bucurie și cu exagerate manifestări de admirație și supunere. Covorul roșu pe care este invitat să pășească îi prevestește prăbușirea. Iar incapacitatea lui de a rezista insistențelor Clitemnestrei, deși știe că este o dovadă de *hybris* să accepte asemenea manifestări mai degrabă orientale, barbare, îi dovedește slăbiciunea morală. În timp ce Agamemnon intră în casă, Casandra, profetesa lui Apollo, blestemată să nu fie crezută, intră în dialog cu corul de bărbați din Argos, mărturisind că vede crimele ancestrale care s-au petrecut în acest palat (inclusiv antropofagie) dar și soarta imediată, a ei și a lui Agamemnon. În cele din urmă, se resemnează să intre și ea în palat ca să fie ucisă. Clitemnestra își justifică omorul prin răzbunarea fiicei ei Ifigenia, sacrificată înainte de plecarea oștilor ahee către Troia, dar și prin infidelitățile lui Agamemnon. Se dovedește că a fost ajutată de Egist, fiul lui Thyeste, cel căruia Atreu, fratele său, i-a dat proprii fii să-i mănânce la o cină de falsă împăcare. Egist, care nici măcar nu a participat direct la crimă, urmărind însă să beneficieze de urmările ei, este numit de cor „muiere", ca unul care a stat acasă și a așteptat să se întoarcă bărbații de la război. Amenințările lui la adresa argienilor indică faptul că va domni ca un tiran, element pe care îl vor prelua autorii moderni de palimpseste (Giraudoux și Sartre în primul rând): „Dar te vom arunca sub jug și te vom îmblânzi cu sila" (Eschil 1979: 89).

Hoeforele se deschid cu rugăciunea lui Oreste, sosit acasă din exil într-ascuns, către Hermes și chiar către duhul tatălui său și în final către Zeus, ca să poată răzbuna uciderea lui Agamemnon. El lasă ca ofrandă o șuviță din părul său pe mormânt, unde vine și Electra îndoliată, care întreabă corul de femei cum să procedeze, ritualic, în cazul libațiilor pe care le are de făcut, știind că este trimisă de Clitemnestra, care încearcă să îmblânzească spiritul lui Agamemnon în urma unor vise prevestitoare. Jertfa de împăcare se transformă într-o invocare a răzbunării pe potriva celei performate mai înainte de Oreste. Lamentația Electrei are pe alocuri o rezonanță involuntară de

poezie modernă: „Prin mama, inima mea s-a schimbat/ Într-un lup sângeros și flămând”(*Ibidem*: 114).

Electra intuiește prezența fratelui său după șuvița de păr și după urma pașilor, iar Oreste iese din ascunzătoare. Acesta arată că a venit la porunca lui Apolo, care i-a poruncit prin oracole să-și răzbune tatăl, amenințându-l cu pedepse îngrozitoare în cazul în care nu s-ar fi dovedit vrednic de asemenea misiune. Dar aceasta nu este singura motivație: este și aceea personală, dată de durerea pierderii tatălui, la care se adaugă motivația datoriei patriotice, civice,

> „dorința de a nu-i lăsa pe oamenii cetății mele, pe muritorii cei mai renumiți, care au răsturnat, cu suflete viteze, Troia, să fie slugi la o pereche de femei, căci, după inimă, e tot muiere și Egist; și dacă n-a aflat-o încă, se va încredința îndată” (*Ibidem*: 109).

Visul rău-prevestitor al Clitemnestrei, despre șarpele crescut la sân care a mușcat-o (pe care Oreste îl află de la corifeu) este interpretat de tânăr ca schiță, ca scenariu al viitoarei sale răzbunări. Oreste și Pylade vor recurge la vicleșug ca să intre în palat, pretinzând că aduc vești despre moartea lui Oreste în exil. O astfel de informație ar trebui să-i bucure pe uzurpatori, pentru că în felul acesta Agamemnon nu va mai avea un potențial răzbunător. În palat, doica lui Oreste devine aliata lor, îndemnându-l pe Egist să vină singur să vorbească cu străinii. Este ucis, și apoi urmează confruntarea lui Oreste cu Clitemnestra, un episod deopotrivă patetic și crud. Clitemnestra îi arată sânul și încearcă să-l înduplece, dar la îndemnul lui Pylade, care îi amintește de oracolele lui Apollo, nu se lasă înduioșat. Corul, care a acționat tot timpul ca instigator, chiuie de bucurie la vederea cadavrelor. Oreste își justifică din nou matricidul, dar se arată conștient și de urmările acestuia asupra propriei conștiințe: „Acum pot să mă laud și tot acum pot să mă plâng pe mine însumi” (Eschil 1979: 89)[35]. Purtând un ram împodobit cu lână, semnul suplicanților, se îndreaptă spre templul lui Loxias (Apollo) din Delphi ca să fie purificat, conform promisiunii zeului. Îi roagă pe cetățenii din Argos să depună mărturie pentru el atunci când va veni Menelau în cetate și imediat după aceea începe să vadă „cățelele

[35] Perspectiva lui Eschil, arată Brunel (1995: 59) nu este eroică, ci mitică.

stârnite" (*Ibidem*: 145) ale mamei lui, adică Eriniile, spirite infernale care îi torturează pe criminali.

Eumenidele au un prolog rostit de Pythia, care invocă divinitățile înainte de a intra în templu, de unde iese repede, îngrozită de femeile oribile pe care le vede acolo, asemănătoare cu Gorgonele și cu Harpiile. Este o dramă a teofaniilor, zeii sunt personaje în această ultimă piesă a trilogiei, începând chiar cu Apollo, care își reafirmă sprijinul pentru Oreste, adormindu-le pe Erinii și îndemnându-l să meargă în orașul zeiței Athena ca să fie judecat. După plecarea lui din templu, apare umbra Clitemnestrei care mustră Eriniile adormite că au părăsit-o și astfel îl ajută pe fiul ei să scape. Corul Eriniilor se trezește și se plâng că sunt năpăstuite de zeitățile tinere. Este, așadar, vorba de o luptă între puterile chtoniene, arhaice, și divinitățile olimpiene. Astfel se adresează ele lui Apollo:

> „Io, fecior al lui Zeus, tu ești un tâlhar!
> Tinere, tu zeitățile vechi
> le strivești sub copitele cailor.
> De ce-l ocrotești pe acest rugător,
> Om fără Dumnezeu
> Și-amarnic născătoarei sale?
> Ești făptură zeiască, și totuși
> Vrei să ne smulgi ucigașul de mamă.
> Cine-ar afla în aceasta fir de dreptate?"(Eschil 1979: 155)

Apollo, la rândul lui, le numește „pocitanii" (*Ibidem*: 156) și „dihănii" (*Ibidem*: 178). Zeul luminii le acuză de părtinire, pentru că nu s-au manifestat și atunci când a fost ucis Agamemnon. Clitemnestra, explică ele, nu a ucis o rudă de sânge. Oreste ajunge ca rugător la statuia zeiței Athena din orașul pe care îl patronează și înalță o imprecație către ea, îmbrățișând-o. Printre altele, spune că el nu este un pericol pentru oraș, pentru că a săvârșit ritualuri de purificare după recomandările zeului Apollo și, în plus, niciunul dintre oamenii care l-au adăpostit în casele lor nu a pățit nimic din cauza apropierii de ucigașul de mamă. Ce își dorește el acum este să fie absolvit de vină. Athena convoacă un tribunal de bărbați atenieni care să judece cauza lui Oreste. Ni se oferă astfel și un mit etiologic care explică originea Areopagului. De acum, desigur, nu va mai fi

nevoie ca sângele vărsat să fie răzbunat de consangvini. Dispare, de fapt, legitimitatea răzbunării. Apollo apare la proces în calitate de martor, fiind cel care l-a îndemnat pe Oreste să comită matricidul. În fața pledoariei vehemente a Eriniilor, Apollo susține că mama nu este înrudită genetic cu fiul, fiind doar receptacolul care duce sarcina la termen. Înrudirea care contează este aceea între fiu și tată. Voturile cetățenilor sunt la egalitate, ceea ce îl absolvă pe Oreste, conform regulii stabilite de Athena. Ultimul vot este al ei și e în favoarea lui Oreste, cu argumente care trimit la propria ei naștere din capul lui Zeus: „Eu n-am avut o mamă, care să mă nască, și întru totul, prețuiesc mai mult bărbatul, dar nu până în pragul nunții. Sunt din toată inima de partea tatălui" (*Ibidem*: 182). Oreste se poate acum reîntoarce în Argos ca să fie repus în drepturi și să moștenească averea lui Agamemnon. Eriniile se plâng că și-au pierdut prestigiul și amenință să aducă năpaste asupra cetății dar Athena le înduplecă în cele din urmă, asigurându-le că vor avea propriul cult în orașul ei și că nimic important nu se va face fără să li se aducă și lor ofrande. Eriniile vor deveni *Eumenide*, zeițe binevoitoare.

Dacă „războiul sexelor" din *Orestia* pare să confirme unele teorii mai vechi cu privire la primordialitatea matriarhatului în raport cu patriarhatul, este pentru că există un *mit* al matriarhatului destinat să legitimeze ordinea patriarhală: acesta susține, în esență, că femeile au deținut cândva puterea, dar, pentru că au abuzat de ea, au fost înlocuite de autorități patriarhale. Este premisa analizei propusă de Froma I. Zeitlin în *The Dynamics of Misogyny: Myth and Myth-Making in Aeschylus' Oresteia* (Zeitlin 1984 și Zeitlin 1996: 87-119), unde se evidențiază de asemenea simbolistica inițiatică a multor episoade din gesta lui Oreste: riturile inițiatice legate de pubertate implică, în multe culturi, separarea de mamă și de sfera ei de influență, separare figurată aici simbolic într-o formă de o maximă violență.

Logica mitică a *Orestiei* pare structurată dihotomic: vechi vs. nou, răzbunare vs. justiție, chtonian vs. olimpian, feminin vs. masculin, consangvinitate vs. alianță, natură vs. cultură. A treia piesă a trilogiei, *Eumenidele*, încearcă să concilieze aceste opoziții, dar în noua ordine creată va fi privilegiat unul din termeni: puterea tatălui asupra puterii mamei, a divinităților olimpiene în raport cu vechile divinități, născute de zeița Gaia etc. Aspectul androgin în sens negativ al Clitemnestrei (vrea să conducă, să răzbune, să sacrifice, la fel ca un

bărbat) este răscumpărat prin androginia pozitivă a Athenei (cf. Zeitlin 1996: 114). Este de reținut că jocul conceptelor ideologice în *Orestia* este mereu prins într-o textură de simboluri și metafore, sau se comunică prin interrelaționarea mitemelor și a mitologemelor.

3. Hipertextul. Trilogia americană a lui Eugene O'Neill

Eugene O'Neill a fost unul dintre cei mai proeminenți reprezentanți ai teatrului modern american. În epoca în care O'Neill își începe cariera, acesta era dominat de imperativele divertismentului comercial. O stagiune teatrală tipică de pe Broadway oferea, în anii 1919-1920, „melodrame, farse, comedii romantice ușoare, reviste și operete" (Watermeier 1998: 40). S-au creat monopoluri dar s-au înregistrat și primele tentative de creare a unor companii independente, mai deschise teatrului „de artă" și experimental. Dramaturgul a primit de patru ori premiul Pulitzer și a fost chiar câștigător al premiului Nobel.

O'Neill a fost fiul unui actor de mare succes la vremea lui, James O'Neill, care însă simțea că și-a compromis talentul când a renunțat la rolurile din Shakespeare pentru rolul dintr-o dramatizare după *Contele de Monte Cristo*, facilă și melodramatică dar generatoare de câștig financiar. Până la 7 ani, când a devenit elev la o școală catolică cu internat, Eugene și-a însoțit părinții în turneele de teatru (s-a născut, de altfel, într-o cameră de hotel). Un moment dureros care l-a marcat pentru restul vieții a fost să afle, atunci când era adolescent, că mama lui a devenit dependentă de morfină după ce l-a născut pe el. Fratele lui mai mare, Jamie, a fost la rândul lui traumatizat în copilărie, după ce a fost acuzat de mama lui că l-ar fi îmbolnăvit intenționat de pojar pe un alt frate mai mic, Edward, care a murit. Ca și Jamie, Eugene s-a luptat cu alcoolismul toată viața (Jamie a pierdut această luptă la o vârstă destul de tânără). *Romanul* de familie (în sensul freudian) a reprezentat, într-un fel, nucleul tuturor dramelor lui, inclusiv *Din jale se întrupează Electra*, chiar dacă această legătură nu este întotdeauna imediat vizibilă. Elementele autobiografice vor fi mult mai transparente, abia deghizate, în piesa *Lungul drum al zilei către noapte*, reprezentată postum.

Sarcina dramaturgului contemporan, după O'Neill, era să „sape la rădăcinile bolii de azi", a cărei cauză este „moartea vechiului Dumnezeu" și incapacitatea de a găsi un înlocuitor adecvat (Nathan1932: 180 apud Engel 1964: 103). El însuși a încercat, în diverse faze ale vieții și activității lui artistice, după ce a renunțat la religia catolică, să configureze un sistem care să țină loc de credință: psihologia, nietzscheanismul, fatalismul grecesc. Este vorba de ceea ce Stephen A. Black numea „misticism științific" (1998: 12). În opinia lui Petru Comarnescu, este vorba de un fel de „biologism" sau „vitalism":

> „Drama lui O'Neill este posibilă și organică vremii tocmai pentru că a dat vieții acea întâietate în teatru, pe care ea o căpătase în știință, filosofie și mai ales în realitatea socială și politică. Eroii lui sunt elementari, ca niște forțe ale vieții, iar cunoașterea la care ajung, prin experiențele lor profunde și de mari proporții, nu îi salvează, ci le dă o profundă înțelegere a destinului lor" (Comarnescu 1986: 230).

Odată cu despărțirea de creștinism, organizat în jurul noțiunii unui Dumnezeu personal, transcendența postulată de dramaturgul modernist nu poate fi decât impersonală și misterioasă, o Forță obscură, greu de identificat, dar suficient de proeminentă încât să justifice condiția tragică a omului (observăm, în citatul de mai jos, că soarta sau destinul este doar o dimensiune a acestui plan transcendent); *Forța* ar putea fi chiar energia vitală observată de Comarnescu, sau o manifestare a ei, la intersecția între predeterminare și libertate:

> „Sunt întotdeauna acut conștient de Forța din spate – Soarta, Dumnezeu, trecutul nostru biologic care ne creează prezentul, oricum l-am numi – Mister cu siguranță – și de unica eternă tragedie a Omului în lupta lui glorioasă, auto-distructivă de a face Forța să-l exprime pe el în loc să fie, ca un animal, un incident infinetizimal în expresia lui. Și convingerea mea profundă este că acesta este singurul subiect despre care merită să scrii și că este posibil – sau ar putea fi – să dezvolți o expresie tragică în termenii valorilor și simbolurilor moderne transfigurate în teatru care ar putea, într-o anumită măsură, să creeze pentru membrii publicului modern identificarea

> înnobilantă cu figurile tragice de pe scenă" (O'Neill, Scrisoare către Arthur Hobson Quinn, reprodusă în *European Theories of the Drama: With a Supplement on the American Drama* de Barrett H. Clark, 1965, apud Weiner 2013: 55).

Viziunea artistică a lui O'Neill s-a configurat prin distilarea experiențelor de viață dar și a reperelor livrești, învederând o intertextualitate foarte complexă și eclectică. Curentele literare și de gândire cu care a intrat în contact sunt: realismul, naturalismul, expresionismul, modernismul, hibridate însă cu tradiția goticului american și chiar a melodramei[36] (pe care în alte privințe o lasă în urmă). Dintre maeștrii teatrului modern, mai ales nordicii Henrik Ibsen și August Strindberg sunt cei care l-au fascinat. Nu e greu să sesizăm similitudinile între piese precum *Anna Christie* de O'Neill și *Femeia mării* de Ibsen. Sau între *Venit-a Ghețărilă* a dramaturgului american și *Rața sălbatică* a norvegianului. Sau chiar între *Din jale se întrupează Electra* (dar și *Lungul drum al zilei către noapte*) și *Strigoii* sau *Rosmersholm*, semnate de același dramaturg norvegian. De asemenea, între *Electra* o'neilliană și *Domnișoara Julie* de Strindberg, un dramaturg pe care l-a menționat și în discursul de primire a premiului Nobel. În privința influenței lui Ibsen, receptată în mod direct dar și prin intermediul celebrului text al lui George Bernard Shaw, *Esența ibsenismului,* Odette Caufman-Blumenfeld identifica mai multe inovații tehnice care pot fi atribuite acestei înrâuriri: finalurile ambigui, tehnica personajelor invizibile, folosirea luminilor cu un scop simbolic evident și folosirea simbolurilor (ceața, ferestrele, sau o construcție, cum ar fi turnul sau biserica) (1998: 57-59).

Cumva previzibil, dramaturgii moderni sunt înclinați să reinterpreteze în termeni psihologici cazuistica moral-religioasă a tragediilor grecești, așa cum vedem în *Mourning Becomes Electra (Din jale se întrupează Electra*), rescrierea din 1931[37] a *Orestiei* eschileene, în care sesizăm însă și trimiteri la *Electra* lui Sofocle sau *Oreste* respectiv *Electra* de Euripide, piese ulterioare *Orestiei*¸ în care Electra dobândește un loc central, într-un fel eclipsându-l chiar pe

[36] Kurt Eisen (1994) a arătat în ce fel dramaturgul deconstruiește melodrama comercială, instrumentalizând în același timp anumite strategii „romanești" de potențare a opozițiilor interioare.
[37] Publicată și reprezentată în 1931, trilogia a fost scrisă în 1929.

Oreste. Demersul ambițios[38] al dramaturgului american păstrează structura trilogiei, transpunând însă evenimentele într-o epocă mult mai recentă, sfârșitul războiului civil american (1866-1867), în alt spațiu cultural și cu alte personaje. Partea I, *Întoarcerea acasă (Homecoming*), este o piesă în patru acte, Partea a II-a, *Prigoniții (The Hunted*) are cinci acte, iar partea a III-a, *Stafiile* (*The Haunted*) are patru acte. Paralela cu modelul grec este „amorsată" de peritext (mai precis, de titlu), care conține aluzia la mitul Electrei, deși corespondentul ei din hipertext se numește Lavinia. Decodarea intertextuală se va face așadar într-o manieră asemănătoare cu lectura impusă de titlul *Ulise* în cunoscutul roman al lui Joyce, în ambele cazuri palimpsestul fiind coerent, lizibil, pe un plan de suprafață, chiar și în absența referinței livrești. Catherine Morley (2012: 275) a observat, de altfel, că O'Neill folosește „metoda mitică" identificată de T. S. Eliot[39] în romanul lui Joyce, prin paralela sistematică între antichitate și modernitate.

Omologul lui Agamemnon este generalul Ezra Mannon, fost judecător, adorat de fiica lui, Lavinia și detestat de soția lui, Christine. Acestea ar ocupa, deci, locul Electrei și al Clitemnestrei, în timp ce rolul lui Oreste este reprezentat de Orin, fratele Laviniei. Pentru cititorii familiarizați cu hipotextul, analogiile intertextuale sunt evidențiate pe toate planurile acțiunii, și au un relief cu atât mai interesant cu cât inovațiile lui O'Neill sunt mai izbitoare. Așa cum Clitemnestra împreună cu amantul ei Egist îl ucideau pe Agamemnon, Christine îl va convinge pe amantul ei Adam Brant să cumpere otrava pe care ea i-o va administra lui Ezra în locul medicamentului pentru inimă. Motivația în cazul Christinei nu mai este cea pe care o invoca soția lui Agamemnon. Ezra nu i-a sacrificat Christinei fiica, așa cum făcuse Agamemnon cu Iphigenia, în schimb i l-a luat la război pe Orin, copilul pe care îl iubea, îndepărtându-l astfel de ea, și făcând-o să-și caute un refugiu în brațele lui Brant. Aversiunea față de soț a căpătat-o însă Christine chiar în noaptea nunții, după cum va mărturisi ea însăși. (Lavinia va fi respinsă în copilărie de mama ei pentru că era rodul

[38] În opinia lui Willard Thorp, alături de *The Iceman Cometh (Venit-a Ghețărilă*), trilogia este „cea mai ambițioasă și imaginativă" dintre tragediile lui (1963: 108).
[39] Este vorba de eseul *Ulysses, Order and Myth* din 1923.

acestei uniuni). Străină[40], cu rădăcini franceze și olandeze, cu o fizionomie stranie, Christine se simte strivită de atmosfera casei Mannon și vrea să evadeze. Este motivul pentru care criticul William Young o consideră personajul prin excelență tragic al piesei, mai mult chiar decât Lavinia, al cărei nume figurează proeminent chiar în titlu. Totuși, ea acționează prea târziu, subestimând puterea *blestemului* Mannonilor dar și a propriei cruzimi (Young 1982).

Motivația lui Brant este dragostea față de soția lui Mannon dar și dorința de răzbunare, ceea ce îl aproprie de prototipul lui, Egist. Dacă mama lui a murit în mizerie, e vina lui Ezra Mannon, consideră Brant, pentru că acesta nu i-a răspuns la scrisoarea prin care îi cerea, disperată, ajutorul. (În același timp el recunoaște că el însuși „uitase" de mama lui, așa că ura lui față de Mannoni ar putea fi o proiecție a propriei vinovății). Ne amintim că Egist al lui Eschil era disprețuit de membrii corului, care îl numeau „muiere". Adam Brant are, la început, intenția de a-l confrunta direct, bărbătește, pe Ezra și consideră că soluția otrăvirii este lașă și nedemnă dar se lasă convins de Christine că aceasta e totuși cea mai sigură alegere. Visul lui este să aibă propria corabie dar după crimă și imediat înainte de a fi pedepsit de copiii lui Mannon, va renunța la acest vis ca să poată fugi cu văduva acestuia, pentru a evita scandalul.

Păcatul ancestral nu mai are aspectul șocant din mitul Atrizilor, unde era vorba despre adulter dar și antropofagie, ci se referă la marginalizarea părinților lui Brant, David Mannon (fratele bunicului Laviniei) și menajera canadiană Marie Brantôme, alungată, oficial, din cauza originii ei umile, în realitate pentru că Abe Mannon, tatăl lui Ezra, era el însuși îndrăgostit de ea. Vedem aici un tipar al motivațiilor ascunse, ignobile și inavuabile, camuflate sub pretenția unor principii morale respectabile, regăsit la generațiile următoare de Mannoni.

[40] Brenda Murphy observa că O'Neill combină aici „două strategii caracteristice ale modernismului american, mitizarea și istorizarea, pentru a înzestra experiența umană contemporană cu sens transcendent. *Electra* întruchipează o luptă între moștenirea puritană din New England a familiei Mannon și influența ‚străinilor' care s-au amestecat cu ei, oameni care au capacitatea de a elibera America de auto-impusa ei oprimare de către ideologia puritană negatoare a vieții specifică Mannonilor" (1998: 136). Dincolo de laitmotivul, corect identificat, al ideologiei puritane criticată de O'Neill, este problematic dacă „străinii", non-Mannonii au cu adevărat capacitățile „salvatoare" atribuite lor de această autoare.

Acesta va fi motorul care pune în mișcare tragedia. Determinismul abisal, mai inflexibil și mai implacabil decât orice *fatum* (sau decât *moira* grecilor), face imposibilă ispășirea, așa cum împiedică și mila care ar putea opri, pentru o clipă, mecanismul crimei pătimașe sau al răzbunării. Versiunea distorsionată de creștinism (o formă de puritanism fariseic) care i-a fost insuflată acestui neam trufaș și disprețuitor nu admite de fapt compasiunea, concilierea sau asumarea conștientă a responsabilității. Contrastul între disponibilitatea spre pocăință a lui Ezra și repulsia violentă a Christinei, care o va face să-l ucidă în ciuda declarației lui de dragoste pare o reinventare a ironiei tragice. Căci acest nou Agamemnon nu s-a întors din război ca un învingător semeț și sfidător, eventual însoțit de o concubină (cum procedase Agamemnon, atunci când o adusese pe Casandra în palatul Clitemnestrei) ci ca un om spășit, excedat de ororile războiului și dornic să-și mărturisească iubirea profundă pe care a avut-o întotdeauna față de soția lui, cu care ar vrea să evadeze pe o insulă, pentru a-și salva căsnicia. Cel puțin sub acest aspect, el este un anti-Agamemnon. Mai mult de atât, Ezra este capabil să se analizeze foarte bine, sesizând forța reprimării victoriene și puritane care a făcut din el un Mannon, adică un om care se confundă cu masca lui socială, cu prețul de a-și violenta propria natură: „Nu știu ce ciudățenie a mea mă oprește totdeauna să spun ceea ce aș vrea să spun și mă face să ascund ceea ce aș vrea să arăt. Parc-aș avea o inimă de piatră – ca statuia unui mort dintr-o piață publică" (O'Neill 1968: 242). Dar această năzuință spre schimbare vine prea târziu. Ura Christinei față de el este imensă, pe măsura pasiunii pe care o are față de noul bărbat din viața ei, mai tânărul Adam Brant, cu care are o relație ilicită. Pentru ca trădarea să fie desăvârșită, ea va prelua și agenda vindicativă a lui Brant, care, odată ce i se revelează identitatea, are parte de disprețul Mannonilor și din cauza originii sale umile (pentru că este fiul unei guvernante, deci al unei slujnice), nu doar din cauza adulterului de care se face vinovat.

Raportarea dramaturgului la tiparul eschilean este foarte complexă, cu devieri și deplasări semnificative[41], în planul actanțial,

[41] Genette vorbește despre o „transpoziție diegetică integrală" (1982: 432). Pentru Petru Comarnescu, este vorba despre mai mult decât o „adaptare a unei teme vechi pentru o sensibilitate modernă", „reversiune", „actualizare" sau „ajustare spațială și temporală"; trilogia este, în opinia lui, „o autentică re-creațiune" (1986 : 231-232).

al profilului caracterologic dar și al motivațiilor personajelor. Aceste deviații indică mai mult emulație și rivalitate decât imitație obedientă față de modelul grecesc. De exemplu, Orin este un anti-Oreste, cu un atașament față de mamă care frizează patologicul, și incapabil de a simți o afecțiune puternică față de tatăl său, care l-a obligat să meargă la război, ca să devină un „bărbat" adevărat. Reacția pe care o are atunci când își vede tatăl mort este relevantă pentru complexul lui oedipian, care totuși nu presupune, ca la Freud, ură sau rivalitate sexuală față de tată, ci refuzul de a urma modelul lui rigid de masculinitate și onorabilitate:

> „Cine ești tu? Încă un cadavru? Și tu și eu am văzut câmpii și dealuri presărate cu cadavre – ce însemnau?... nimic altceva decât o glumă sinistră a vieții față de viață. *(Cu un surâs amar).* Moartea ți se potrivește atât de bine! Moartea se potrivește Mannonilor! Totdeauna mi-ai apărut ca statuia unui mare defunct, șezând în jilțul unui parc sau călărind pe un cal într-o piață publică – privind fără nicio înțelegere viața din juru-ți și nesocotind-o pentru că n-ai fost în stare s-o trăiești. *(Râde încet, cu o stranie ironie).* Cât ai trăit nu ți-a trecut prin minte să mă cunoști mai bine: acum că ai murit cred că ne-am putea împrieteni" (O'Neill 1968: 280).

Lavinia va trebui să exploateze gelozia maladivă a lui Orin ca să se poată răzbuna pe Christine, ucigându-i amantul. (După cum va deveni evident, Lavinia însăși era îndrăgostită de Brant, care jucase o vreme rolul de supirant oficial pentru ea, ca să poată ascunde mai bine aventura cu Christine). De o dorință a lui Orin de a-și ucide mama pentru a-și răzbuna tatăl nici nu poate fi vorba, dată fiind pasiunea idolatră pe care o are față de aceasta. Dar când, într-un impuls de gelozie, Orin îi spune mamei sale că l-a ucis pe Brant, aceasta cade într-o stare de prostrație și apoi se împușcă. Sinuciderea ei antrenează o auto-culpabilizare atât de puternică din partea fiului, încât chinul matricidului Oreste, torturat de Furii, nu este departe de suferința avatarului său de peste veacuri. În loc să găsească ispășire și purificare,

---

Clio Mănescu vede aici nu o „versiune a mitului antic" ci o „replică modernă" care „trezește mai mult interes tocmai prin posibilitatea pe care o oferă de a stabili corespondențe evidente cu trilogia antică" (1977: 202).

precum Oreste, Orin va sfârși prin a se sinucide, nu înainte însă de a distruge fericirea surorii lui, Lavinia. Degenerarea psihică și morală a tânărului este atât de severă încât, după ce va constata că nu poate scăpa de remușcări și că sora lui vrea să se căsătorească și să-l lase singur (deși el însuși ar avea posibilitatea să se căsătorească cu Hazel), va transfera asupra acesteia aceeași morbidă dorință incestuoasă care îl legase de mama lui. În acest moment, Lavinia începuse de altfel să semene izbitor cu mama ei. Patologia incestului este, pentru aceste personaje, o prelungire a non-diferențierii (psihologică, spirituală, identitară) care se exprimă prin asemănarea fizică. După cum arăta Norbert Sillamy, nu toate incesturile „traduc o relație erotică", unele „au loc într-un climat de angoasă" (2000: 158). În cazul lui Orin, este vorba și de o incapacitate de a se maturiza[42], dată de victimizarea lui încă din copilărie: nu atât faptul că a avut un tată aspru și necomunicativ, cât faptul că a avut o mamă care l-a abuzat emoțional (poate și fizic), în încercarea ei de a face din el un substitut al soțului pe care nu-l putea iubi. Când în viața ei apare Brant, doamna Mannon nu se mai gândește deloc la Orin, nu-i răspunde la scrisori și nici nu-l întâmpină când se întoarce de pe front. Nu numai că nu a putut fi o mamă adevărată pentru Lavinia, dar Christine nu și-a făcut datoria de mamă nici față de Orin, pe care pretindea că-l iubește. Așa cum Clitemnestra se justifica invocând uciderea Iphigeniei de către Agamemnon, Christine îi reproșează lui Ezra că i l-a luat pe Orin și atunci s-a sfârșit totul (se poate deduce că Orin e cumva mort pentru ea, mai ales după ce l-a înlocuit cu Adam Brant). Dacă, sub acest aspect, Orin este, cel puțin simbolic, pe locul copilului sacrificat (al Iphigeniei din hipotext), sacrificatorul este și mama, în aceeași măsură ca și tatăl, chiar dacă cei doi acționează diferit. Ezra a vrut să facă din el un erou, deci să-l inițieze (războiul ca un rit de trecere spre maturitate), ajutându-l să intre în ordinea socială deja stabilită, în timp ce Christine l-a menținut toată viața lui într-un stadiu infantil, cumva

[42] Orin pare să sufere de un tip de regresie (pulsională, libidinală, chiar cognitivă) dintre cele analizate de Anna Freud în *Normal și patologic la copil. Evaluări ale dezvoltării* (2002: 90-101). Stresul poate fi, desigur, un declanșator al acestor comportamente regresive iar Orin a avut parte de mult stres, atât în război, cât și în cadrul unei dinamici familiale patologice.

pre-oedipian (pentru că nu s-a realizat divizarea diadei mamă-copil). Prins în această dublă injoncțiune, Orin nu se poate simți decât alienat.

Lavinia este o Electră a cărei pulsiune anti-maternă precede, de fapt, crima mamei. Dacă acceptăm sau nu „complexul Electrei" de care vorbea Jung, în descendența freudiană, e limpede că Lavinia își urăște mama și e geloasă pe ea (pentru dragostea tatălui dar și a amantului). Totuși, ostilitatea ei are rădăcini mai adânci, în copilăria ei chinuită, după cum rezultă dintr-un dialog agresiv dar sincer pe care îl are cu mama ei. Lavinia a descoperit adulterul Christinei și, confruntând-o cu dovezile, o face pe aceasta să-și mărturisească dezustul față de soț. Lavinia, la rândul ei, își amintește că a fost neglijată de mamă. Christine recunoaște că nu a iubit-o pe fată, dar nu pare să se simtă responsabilă pentru distorsiunile pe care le-a suferit personalitatea acesteia:

> „LAVINIA (*tresărind din nou, bâiguie răgușit*): Din dezgustul tău m-am născut eu! Am simțit-o totdeauna, mamă – de când eram mică și veneam la tine, plină de dragoste, iar tu mă goneai. Am simțit-o totdeauna – de când pot să-mi amintesc – scârba ta! (*Apoi cu un acces de înverșunată ură*.) Cum te urăsc! Am tot dreptul să te urăsc!
> CHRISTINE (*emoționată – apărându-se*): Am încercat să te iubesc. Mi-am spus că e nefiresc să-mi urăsc propriul meu copil, zămislit din trupul meu. Niciodată însă n-am izbutit să uit că ești trup din trupul lui! Mi-ai amintit totdeauna noaptea nunții și luna mea de miere!" (O'Neill 1968: 220).

În *Electra* lui Sofocle protagonista era de asemenea detestată de mama ei, care, împreună cu Egist, o trata ca pe o servitoare. Ba chiar, după cum o avertizează acolo sora ei, Chrisotemis, plănuiau să o închidă de vie într-un mormânt (observăm asemănarea cu *Antigona*) dacă nu încetează să-și jelească tatăl. În *Electra* lui Euripide, Egist era cel care a forțat-o să se căsătorească cu un om de rând, astfel încât urmașii ei să nu aibă curajul să-l răzbune pe Agamemnon. Tot acolo, Clitemnestra apare umanizată, recunoscându-și greșeala față de Electra și încercând să-și justifice crima.

În drama scriitorului american, Lavinia este ea însăși atrasă de Adam Brant, pe care în același timp îl urăște pentru că e amantul mamei sale. Christine vede dincolo de fațada rigidă a fiicei sale,

intuind pasiunea ei. De fapt, o acuză că a vrut întotdeauna să-i ia locul. La rândul ei, Lavinia simte că mama ei e cea care îi ia totul – tatăl, fratele și acum, bărbatul pe care îl iubește. O'Neill nu este singurul care a erotizat raportul dintre Electra și Egist (aici, cu substitutele lor americane). În *Le mythe d'Electre,* comparatistul francez Pierre Brunel observă această tendință a autorilor moderni de rescrieri de a include astfel de sugestii în operele lor. Vedem asta la Jean Giraudoux dar și la Marguerite Yourcenar. Totuși, rezultatele nu sunt chiar satisfăcătoare, din punct de vedere estetic, în opinia lui. Brunel consideră că acești dramaturgi nu au putut evita, prin inserția unei „intrigi amoroase" între Electra și Egist, nici „vulgaritatea", nici „neverosimilul" și „paradoxul" (1995: 112). În cazul dramei despre care vorbim aici, această inovație nu este totuși distonantă în raport cu logica ansamblului: Adam Brant, care seamănă atât de mult cu Ezra, funcționează pentru Lavinia, în faza inițială, ca un substitut, acceptabil din punct de vedere social, al figurii paterne.

La observația, corectă, a Laviniei, că Orin nu a fost totuși urât de mama lui, ci dimpotrivă, a fost adorat, Christine pretinde că Orin s-a născut atunci când tatăl lui lupta în Mexic, ceea ce a ajutat-o pe mamă să-l uite complet și să facă din băiețel un copil care să îi aparțină ei în exclusivitate. Vorbind, în termeni psihologici, despre comportamentul matern și „atașamentul mamei față de progenitura sa", Norbert Sillamy observa: „O femeie nu va fi o bună mamă dacă ea nu a fost îndeajuns de iubită, în așa fel încât să se iubească ea însăși și să-i iubească pe ceilalți" (2000: 75).

Ar trebui precizat, în legătură cu aceste aspecte, că motivațiile psihologice sunt, în general, în această piesă, mai puternice decât cele religioase (acestea din urmă primau la Eschil), chiar dacă există o fațadă puternică legată de religie, educația puritană, denunțată ca sursă a tuturor reprimărilor și ipocriziilor[43]. Acest supra-eu alienant, această *persona* jungiană supra-impusă tuturor individualităților din familie se reflectă în obsesia *măștii*[44], asupra căreia insistă indicațiile de regie.

[43] Walters vorbește în legătură cu personajele lui O'Neill despre „blestemul moravurilor puritane care le-a modelat întreaga abordare a vieții, o viziune a lumii care prețuiește Thanatos-ul mai presus de Eros, moartea mai mult decât viața; care se hrănește mai mult cu ură decât cu dragoste" (2010: 318).

[44] Identificarea cu masca (al cărei rol este de interfață socială) sugerează internalizarea codului Mannonilor, cu obsesia pentru onoare, respectabilitate și „datorie".

Neobișnuit de amănunțite, acestea descriu aspectul personajelor, care par toate să poarte o mască. Chiar și casa Mannon este un personaj, cu aerul ei de templu grec (o arhitectură care sugerează puterea, la modă în vremea aceea în America), și are și ea propria mască, conform didascaliei:

> „Ultimele raze cad direct pe fața casei, învăluind porticul alb și piatra cenușie a zidurilor într-o pâclă luminoasă, accentuând albul coloanelor, cenușiul sumbru al zidurilor, verdele obloanelor deschise, verdele pajiștii și al tufișului, negrul și verdele bradului. Coloanele albe aruncă dâre de umbră pe zidul cenușiu dinapoia lor – ferestrele parterului reflectă, cu ură, parcă, razele de soare. Porticul de templu grec pare o mască insolentă pusă dinadins pe casa a cărei înfățișare sumbră și cenușie se cere acoperită" (O'Neill 1968: 197).

Dacă Bachelard afirma, în *Poetica spațiului,* că „imaginea casei devine topografia ființei noastre intime" (2003: 30), în trilogia lui O'Neill casa este mai degrabă o alegorie a identității colective, a clanului, descrierea casei având rolul de *mise en abyme* pentru logica simbolică a piesei. Nu întâmplător, va fi sarcina Christinei, care este un semi-outsider, să „demaște" acest templu al urii într-o diatribă sarcastică:

> „Am fost în seră să iau câteva flori. Să mai intre puțină lumină în cavoul nostru. (*Arătând din cap spre casă – ironică.*) De câte ori mă întorc de la New York, am sentimentul că mă întorc într-un cavou! ‚Cavoul alb' din Biblie –fațada unui templu păgân, țintuită ca o mască pe un monstru puritan. Numai un Abe Mannon putea să clădească o astfel de monstruozitate – un adevărat templu al urii. (*Râde scurt, ironic*). Iartă-mă, Vinnie. Am uitat că ție îți place. E și firesc. Se potrivește atât de bine cu temperamentul tău" (O Neill 1968: 208).

Tema asemănării, deja menționată, este de asemenea obsedantă: personajele seamănă între ele, mai ales cele care vor să se diferențieze de prototipul lor, fiica în raport cu mama, sau fiul cu tatăl. Această frapantă asemănare fizică este un alt mod simbolic de a reprezenta blestemul Mannonilor, care rezidă în incapacitatea de a

ieși dintr-un ciclu psihologic (auto)distructiv, marcat de ură și patimi sexuale nefirești. Exteriorul reflectă interiorul, și acest lucru devine mai evident cu cât generația tânără încearcă să-și găsească individualitatea, eșuând, fatal, într-o tot mai mare asemănare cu părintele de același sex. Până și Adam Brant seamănă cu bărbații Mannon (cu care este, de altfel, înrudit biologic), astfel încât atunci când Adam îl ucide pe amantul mamei lui, are un moment în care i se pare că s-a ucis pe el însuși.

O contribuție originală remarcabilă a lui O'Neill a fost să-i atribuie lui Orin simptomele a ceea ce astăzi numim sindrom post-traumatic, ceea ce îl face deosebit de sensibil și atent la vibrațiile inconștientului personal, dar și al celorlalte personaje. Tema asemănării capătă o nouă modulație în contextul experienței de război a tânărului Mannon: „Căpătasem simțământul că războiul înseamnă să ucizi mereu același om și că, în cele din urmă, voi descoperi că omul acela sunt eu însumi! Chipurile lor continuă să mi se arate în vis – dar se prefac în chipul tatii și într-al meu" (O'Neill 1968: 281). Drama de familie dobândește o relevanță mai largă, națională dar și general umană. Războiul fratricid la care au participat cei doi Mannoni este doar versiunea extinsă a conflictelor bolnăvicioase din propria lor familie. Asemănarea revelează înrudirea și implicit comuniunea, apartenența la aceeași comunitate și aceeași umanitate dar în universul tragic conștiințele sunt atât de divizate încât nici afinitatea considerată firească a consangvinității sau a conjugalității nu se mai menține. În același timp, „efectul acestei asemănări fizice marcate între personaje este de a efasa identitățile lor individuale și de a le înlocui cu aceea a arhetipurilor" (Walters 2010: 138).

Un factor care omogenizează viața interioară a personajelor până la non-diferențiere este și visul-clișeu, al evaziunii în insulele din Pacificul de sud, acolo unde nu există păcat pentru că nu există nici conceptul creștin al păcatului. Ezra ar vrea să plece cu soția pe o insulă, departe de copii și de ceilalți, Adam Brant îi prezintă aceeași utopie Christinei, iar Orin visează și el să fie cu mama lui pe o insulă – un soi de reverie amniotică, regresivă, în care insula e chiar mama. Fiul îi vorbește mamei despre o carte a lui Hermann Melville, *Typee*, care descrie insulele din Pacificul de Vest și care îl făcea să viseze cu ochii deschiși:

„Am citit-o și am recitit-o până când, în cele din urmă, insulele au început să însemne pentru mine tot ceea ce nu era război, tot ceea ce era pace, căldură și siguranță. Visam, uneori, că suntem acolo, iar mai târziu, cât timp n-am știut ce-i cu mine, credeam că sunt într-adevăr acolo. Nu eram decât noi doi – tu și cu mine. Și totuși, nu te vedeam. Asta-i ciudățenia. Dar te simțeam întotdeauna în preajma mea. Zgomotul valurilor era vocea ta. Cerul avea culoarea ochilor tăi. Nisipul cald era ca pielea ta. Toată insula erai tu" (O'Neill 1968: 276).

Opoziția între casa „bântuită" a Mannonilor și insula în care sinele primitiv nu mai are nevoie de *persona* sau de supraeu se suprapune și peste opoziția între *cultură* și *natură*. S-ar putea spune că insula devine, în termeni simbolici, un surogat al casei-cuib care concentra, pentru Bachelard, imaginarul intimității și al *locuirii* autentice: „Astfel, casa visată trebuie să aibă de toate. Ea trebuie să fie, oricât de larg ar fi spațiul, o colibă, un trup de porumbel, un cuib, o crisalidă. Intimitatea are nevoie de inima unui cuib" (Bachelard 2003: 94). Insula dorită poate fi antonimul casei-mormânt, al casei-închisoare de care se plâng membrii familiei Mannon. Funcționalitatea ei, din punct de vedere al imaginarului, este însă condiționată de caracterul ei strict fantasmatic și, deci, primitiv (adică schematic, elementar): „Deoarece casa este colțul nostru de lume. Ea este – s-a spus adesea – primul nostru univers. Este cu adevărat un cosmos" (*Ibidem*: 36).

În cele din urmă Orin și Lavinia sunt cei care vor parcurge acest traseu inițiatic, al călătoriei în insule, după moartea părinților lor și a lui Brant. Orin e atât de distrus sufletește încât această călătorie nu îl schimbă cu nimic. Dimpotrivă, îl scufundă tot mai mult în depresie. În schimb, Lavinia este de-a dreptul metamorfozată, a devenit, din fecioara rigidă și uscată, învești mântată în negru, cu mișcări soldățești, sau de păpușă mecanică, o copie a mamei ei, ispititoare, cu forme voluptuoase, și îmbrăcată în culori vii. Până acum, obsesia Laviniei fusese „dreptatea". Uciderea lui Adam Brant și sinuciderea mamei sale erau, pretinde ea (încercând să se convingă pe ea însăși de acest adevăr) acte de dreptate. Acum, când se simte eliberată și dornică de viață, crede că trecutul poate fi lăsat în urmă și e nerăbdătoare să se căsătorească cu Peter Niles, pe care mai înainte îl respinsese. Singurul

obstacol în calea dorințelor ei este Orin, complicele ei, pentru care drama familială nu s-a încheiat. Dispoziția lui în permanență sumbră, aluziile ironic-cinice și ieșirile lui agresive o fac pe Lavinia să-i dorească moartea. De fapt, Orin se împușcă imediat după ce Lavinia, exasperată, are o izbucnire împotriva lui și îi spune că ar trebui să se sinucidă (pentru psihicul lui dezintegrat, cuvintele ei au valoare de injoncțiune). Aceasta, după ce Orin a încercat să se asigure că Lavinia nu îl va părăsi, șantajând-o să aibă o relație cu el, ceea ce ei îi stârnește repulsie (în mintea lui Orin, el a devenit tatăl lui iar Lavinia a devenit mama). Ruptura între cei doi frați diferențiază radical hipertextul în raport cu hipotextul, dacă ținem cont că în versiunile antice frații erau foarte uniți, iar Electra era chiar foarte tandră și maternă față de fratele mai mic. În tragedia *Oreste* de Euripide, unde protagonistul are accese de nebunie induse de Erinii, Lavinia îl îngrijește cu devotament, iar când adunarea argienilor hotărăște ca frații să fie executați pentru matricid, ea i se alătură în hotărârea de a se sinucide.

E adevărat însă că în cadrul modern pe care îl construiește O'Neill, obligația religioasă a răzbunării a dispărut (cu toate încercările Lavinei de a invoca „dreptatea" ca justificare pentru crimă), așa că cei doi frați trebuie să-și ascundă crima și să evite rușinea pe care ar aduce-o asupra familiei descoperirea, de către poliție, a asasinatului mamei lor. Au făcut în așa fel ca omorârea lui Brant să pară săvârșită de un tâlhar care a pătruns prin efracție în cabina lui de pe vapor. Între cei doi frați, Orin este însă cel mai puțin capabil să mențină aparențele. Masca lui socială amenință mereu să cadă și să dezvăluie haosul psihologic din spatele ei. Are perioade de amnezie, încă de când s-a întors din război, unde a fost, de altfel, rănit la cap. Nu se poate controla în prezența altor persoane (mai ales prietenii lor, Peter și Hazel Niles) și Lavinia trebuie să-l readucă mereu la ordine, cu severitate. După călătoria în insule, el caută pacea pe care o aduce mărturisirea și ispășirea păcatului, de aceea o și îndeamnă pe sora lui să se predea amândoi. Lavinia însă ar vrea să sfideze portretele strămoșilor din biroului tatălui, adevărate portrete-Erinii, pretinzând că și-a făcut datoria față de ei. Dar se pare că aceste spirite răzbunătoare nu pot fi atât de ușor satisfăcute.

Orin o suspectează pe sora lui că a păcătuit cu un băștinaș din insule, acesta fiind în final pretextul pentru care Lavinia se va despărți de Peter, fostul ei logodnic, după ce Orin manevrase în așa fel încât

Hazel, sora lui Peter, să afle de manuscrisul în care el scrisese toate păcatele familiei, inclusiv pe ale Laviniei, pe care o consideră cea mai „interesantă" criminală dintre toți. Trecutul se dovedește în cele din urmă prea puternic și Lavinia-Electra, rămasă singură, renunță din nou la hainele colorate, la visurile de fericire și chiar la o viață normală, hotărându-se să bată în cuie obloanele casei și să nu mai iasă niciodată din casa-mormânt, lăsându-se bântuită de fantomele familiei ei, ca de niște Erinii care niciodată nu vor deveni Eumenide. Să fie aceasta o asumare a propriilor fapte, în sensul unui sfârșit catharctic, oarecum luminos, în ciuda aparenței de deznădejde (sau doar resemnare)? Dacă ne este permis să dăm conceptului aristotelic de *anagnorisis* (recunoaștere) un sens interior, mai apropiat de epifanie sau revelație, atunci ceea ce experimentează Lavinia aici este o formă de *anagnorisis*: a înțeles că nu poate avea o viață „normală", tipică, din cauza stigmatului nașterii, a „blestemului" Mannonilor. Conform cu Scott Walters (2010: 142), aceasta este totuși o victorie, pentru că Lavinia refuză să ducă mai departe blestemul familiei atunci când refuză să se căsătorească și să trăiască printre oameni. Fatalitatea păcatului și a urii ar trebui să se stingă odată cu ea. Protagonista lui O'Neill consideră sinuciderea o cale prea ușoară, neacceptând decât o variantă de supraviețuire care să includă pedeapsa conștiinței, așa cum este soluția de claustrare pe care a găsit-o:

> „Nu-ți fie teamă, nu voi lua calea mamei și a lui Orin. Ar însemna că fug de pedeapsă. Și n-a mai rămas cine să mă pedepsească. Sunt cea din urmă Mannon. Trebuie să mă pedepsesc eu însămi. A trăi aici, singură cu morții, este o pedeapsă mai cumplită decât moartea sau închisoarea!" (O'Neill 1968: 30).

Nu este limpede însă dacă această auto-punițiune pe care o are în vedere Lavinia implică triumful absolut al acelui sistem de credință care într-un fel este incriminat aici ca originea răului care îi strivește pe Mannoni sau dacă ispășirea presupune o depășire a paradigmei puritane spre o varietate mai autentică, mai vie și mai puțin inumană de creștinism. Sigur că soluția lui Euripide, de a o căsători pe Electra cu Pylade, ca și când nimic nu s-ar fi întâmplat, era nesatisfăcătoare pentru dramaturgul american. Ar trebui totuși adăugat că finalurile

melodramatice ale lui Euripide, neverosimile și distonând cu realismul dezeroizant al pieselor, conținеau o doză de ironie pe care O'Neill o neutralizează (sau poate o ignoră pur și simplu), ca să poată face propriul comentariu ironic la hipotextul euripidian.

Personaje ca Peter și Hazel Niles, create de O'Neill, excedentar în raport cu paradigma actanțială a tiparului grec, sunt destinate să creeze un contrast cu universul sumbru al Mannonilor. Senini și încrezători, ei ar putea fi șansa de salvare a lui Orin și a Laviniei, dacă aceștia s-ar căsători cu ei. Tarele clanului Mannon sunt însă atât de grave încât finalul trilogiei sugerează că tocmai inocenții Hazel și Peter ar putea fi vătămați de apropierea de cei doi frați. Destinul familiei Mannon se reflectă și în comentariile „corale" ale lui Seth Beckwith, grădinarul familiei, și ale diverșilor locuitori ai orașului, „tipuri reprezentative" mai degrabă decât „personalități distincte", prezentați explicit ca un „cor înfățișând orașul venit să vadă, să audă și să spioneze distinsa și bogata familie Mannon" (O'Neill 1968: 198). Și când discută malițios asupra originii averii Mannonilor în prima parte a trilogiei, și când fac farse grotești pe tema casei „bântuite", în ultima parte, membrii acestui „cor" arată mult mai puțină empatie față de protagoniști decât corespondenții lor din tragediile grecești.

Concepția despre *hybris* sau *hamartia* s-a modificat, desigur, considerabil, în funcție și de perspectiva psihologică și mai ales psihopatologică asupra relației între individ și determinismele exterioare. Dacă dimensiunea transcendentă nu mai are aceeași pondere, nu trebuie totuși neglijată dimensiunea - să-i zicem *metafizică*, dată de înfruntarea între forțele vieții și cele ale morții în sufletul omului despre care vorbea O'Neill în notele lui despre piesă (vezi Alexander 1992:150). De asemenea, în trecerea de la trilogia greacă la cea modernă se observă, din partea indivizilor, „evoluția" de la fidelitatea oarbă față de comandamentele clanului, până la dorința intensă și disperată de a scăpa de injoncțiunile aceluiași clan. În ambele situații, protagoniștii ajung până la crimă, de fiecare dată în numele unei credințe sau al unor principii: porunca lui Apollo în cazul lui Oreste din hipotext, „dreptul la fericire" al Christinei, „dreptatea" (ascunzând gelozie și patimă) în cazul Laviniei.

Identitatea de gen așa cum este ea reprezentată în trilogie este determinată de parametrii culturali ai genului din epoca războiului civil dar și de imaginarul literar specific lui O'Neill. La prima vedere,

bărbații și femeile își ocupă locul pre-determinat pentru ei de societatea vremii. Observăm, în același timp, tendințe de evadare din categoriile prestabilite dar și incapacitatea, determinată psihologic, de a se conforma așteptărilor: eșecul Christinei în rolul de soție și mamă devotată, sau eșecul lui Orin în încercarea de a umple tiparul de masculinitate așa cum este el definit de cei din jur sunt aspecte foarte evidente ale acestei problematizări a genului. Lavinia însăși, cu oscilațiile ei între energia convențional masculină și cea convențional feminină (de la aspectul milităros și rigid la cel voluptuos, amintind de propria ei mamă) confirmă, de fapt, dihotomia genului și îngustimea definiției sociale a identității. Criticii care au scris despre personajul feminin la O'Neill au observat că, dincolo de aparențele de „feminism" (care pot să aibă legătură și cu influența lui Ibsen, în special a *Norei sau casa de păpuși*), dramaturgul american este tributar unor stereotipuri: femeile din teatrul lui actualizează fie arhetipul „marii mame" (chiar dacă au statut virginal, precum Josie Hogan din *Luna pentru cei dezmoșteniți*) sau cel al femeii devorante și distrugătoare. Criteriul, de fiecare dată, este atitudinea lor față de bărbați și nu autonomia sau auto-determinarea femeilor ca ființe distincte[45]. Dacă în *Orestia* lui Eschil Eriniile erau, cumva, reprezentantele matriarhatului, la O'Neill furiile Mannonilor sunt „bastioane ale normei politice și patriarhale" (Smith 1995: 45). Normativitatea puritană a fost interiorizată.

Cu toată această concentrare de complexe, traume, aberații, pulsiuni și chiar perversități care fac din trilogia americană un „festival al interzisului" (Walters 2010: 133), putem fi tentați să credem că O'Neill era foarte mimetic față de psihanaliză. Și, într-adevăr, conceptele psihanalizei freudiene dar și ale psihologiei analitice jungiene erau omniprezente în sfera culturală americană a acestei epoci, ca factori importanți ai „internaționalizării" acesteia dar și ca nuclee ale unei „mitologii moderne" (Ruland and Bradbury 1991: 324). Dar într-o scrisoare către Martha Carolyn Sparrow din 13 octombrie 1929, scriitorul afirma că nu a folosit în mod conștient material psihanalitic ci a fost călăuzit de o intuiție psihologică la fel de veche ca drama grecească. Mărturisește că a citit doar două cărți de Freud, *Totem și tabu* și *Dincolo de principiul plăcerii* dar că, dacă va

[45] Cf., în acest sens, capitolul *O'Neill's Female Characters* de Judith E. Barlow (1998).

fi fost influențat inconștient de ceva, trebuie să fie mai degrabă *Psihologia inconștientului* de Carl Gustav Jung, pe care a citit-o cu mulți ani în urmă (apud Törnqvist 1998: 22). În același timp, Engil Törnqvist făcea observația că notele de lucru la *Mourning Becomes Electra* trădează o certă familiaritate cu psihanaliza: O'Neill explica, de exemplu, ura Christinei față de soțul ei ca fiind determinată de „frustrarea sexuală prin simțul lui puritan de vinovăție care transformă dragostea în poftă", iar dorința după Insulele Sudului ca exprimând o „tânjire spre un stadiu prenatal și noncompetitiv, eliberat de frică" (Falk 1965: 150, apud Törnqvist 1998: 22). Gérard Genette preferă formula „vulgată pseudo-freudiană", pe care o leagă și de operația hipertextuală numită „transmotivare" (1982: 462), un mecanism de rescriere prin care motivațiile (mai mult sau mai puțin nobile) ale personajelor din corpusul grec care prelucra mitul Atrizilor sunt substituite prin noi motivații, de sorginte psihologică: „a fost suficient să șteargă, așa cum îndepărtezi un ecran, câteva motive manifeste pentru a face să apară o rețea de mobile latente" (*Ibidem*: 465). Similar, Clio Mănescu identifică inovația în raport cu originalul în „dezeroizarea actului răzbunării" (1977: 204).

În cazul palimpsestul modern, trebuie să reflectăm asupra motivațiilor posibile ale recurgerii la dialogul inter/ hipertextual. Avertismentul lui Wimsatt și Beardsley (1946) împotriva „erorii intenționale", dincolo de exagerări, are o anumită îndreptățire. Nu putem absolutiza declarațiile de intenții ale scriitorilor – de exemplu, declarațiile lui O'Neill despre echivalentul fatalității grecești pe care ar fi vrut să îl realizeze – dar nu putem nici să le ignorăm. Relevanța intenției auctoriale trebuie cântărită, alături de ceilalți factori și celelalte variabile care contribuie la configurarea sensului operei. Ce înseamnă, mai precis, că O'Neill a vrut să oglindească anumite sensuri ale tragicului grec pe care le transpune într-o altă epocă și în altă cultură? Atunci când creează paralelismul între Lavinia și Electra, o eliberează cumva de paternalismul pe care îl sesizam la tragediografii greci, mai ales Euripide, care se asigura că Electra se va căsători cu Pylade, fără să mai treacă prin toate acele ritualuri de purificare și tribulații prin care era destinat să treacă Oreste, deși fusese și ea complice la crimă? O'Neill încearcă să-i confere o demnitate tragică augmentată, prin felul în care o arată auto-pedepsindu-se (și auto-iertându-se), ca singură supraviețuitoare a unui neam blestemat. În

același timp, dramaturgul american respinge progresismul lui Eschil, care convertea Eriniile în Eumenide și substituia răzbunarea prin justiție comunitară, ea însăși o metonimie a civilizației. Direcția trilogiei lui O'Neill, prin mesajul transmis de finalul ultimei piese, este mai degrabă regresivă, individualistă (deși are și aparența auto-sacrificiului) și întinată, cumva, de aceeași logică a retribuției sau pedepsirii pe care Eschil o depășea. Lavinia este în același timp victimă și agentul pedepsirii (răzbunătorul). Procedura de eliminare a răului este aici distructivă, aproape sadică, în timp ce la Eschil (un adevărat umanist, prin acesta) era bazată pe transformare, pocăință, compromis și persuasiune. Faptul că O'Neill era un adversar al creștinismului ar putea fi o explicație pentru fatalismul lui (în mod surpinzător, mai accentuat decât cel al modelelor grecești). Edwin A. Engel (1964: 101-103) explica nuanța *mizantropică* a viziunii lui O'Neill prin opțiunea lui deliberată de a ignora crizele lumii contemporane, preferând „marile" idei și teme, pe care le filtra însă prin obsesiile lui legate de perioada copilăriei și adolescenței, cînd a fost marcat de o serie de traume, într-un mediu familial disfuncțional.

Concluzii

Influența naturalismului și a psihanalizei (directă sau indirectă, cum pretindea O'Neill) determină înlocuirea fatalității propriu-zise (un concept religios în lumea greacă) cu ereditatea[46] și impactul negativ al unui mediu familial și social sufocant. Indivizii și-au format o personalitate distorsionată, în mare măsură din cauza climatului social nefavorabil, a reprimării determinate de ethosul victorian puritan.

Prin strategiile rescrierii sau ale palimpsestului se operează o analiză implicită asupra hipotextului. Inevitabil, este o formă de *misreading*, de lectură deviantă a originalului. Hipotextul este refractat, nu reflectat de hipertext. *Moira, ananke,* deși au fost reținute de posteritate ca elemente esențiale ale gramaticii tragicului, nu sunt, în realitate, definitorii pentru ansamblul corpusului tragic așa cum ni s-a transmis acesta. În *Orestia* este vorba de coliziunea

[46] Scott Walters era explicit în acest sens: „Ereditatea e destinul în lumea lui O'Neill" (2010: 136).

unor coduri culturale: cel arhaic, al epocii eroice și cel contemporan tragediei, care tocmai se configura (codul democratic, civic). De asemenea, este vorba mai degrabă despre două tipuri de justiție decât despre fatalitatea propriu-zisă. Este adevărat că blestemul Atrizilor, *daimonul* răzbunător este tematizat proeminent dar violența propagată dezastruos sugerează mai degrabă ineficiența codului în care se înscriu actele personajelor decât imanența unor impulsuri criminale irepresibile. Fiecare dintre personajele Orestiei are dreptatea lui, are un anume concept de *dike* și, cu siguranță, Eschil ne dezvăluie cu subtilitate în ce fel această *dike* este, de fapt, acoperirea (raționalizarea) unor motivații mai profunde dar mai puțin principiale (egoiste). Psihanaliza intuitivă a lui Eschil nu este mai puțin subtilă și mai puțin artistică decât a lui O'Neill, la care o anumită stridență melodramatică riscă să obscurizeze reușitele artistice (altfel, incontestabile).

Orientarea palimpsestului este deopotrivă agonistică (altfel spus, polemică) și consensual-dialogică. Chiar modelarea materialului dramatic după tiparul clasic este o formă de omagiu adus acestei tradiții canonice. În același timp, este evidentă emulația, chiar rivalitatea[47]. Putem vorbi și despre *apropriere*: sunt însușite elementele convenabile (în măsura în care pot fi remodelate satisfăcător) și sunt eliminate cele care sunt considerate desuete sau anacronice.

Bibliografie

Alexander, Doris, 1992, *Eugene O'Neill's Creative Struggle: The Decisive Decade, 1924-1933*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Bachelard, Gaston. 2003. *Poetica spațiului.* Traducere de Irina Bădescu. Prefață de Mircea Martin. Pitești: Editura Paralela 45.

[47] Doris Alexander vorbea despre o „rivalitate directă" cu tragediografii antici (1992:149). În opinia lui James A. Robinson, „competiția dramaturgului modern cu înaintașii lui veneraţi" reproduce „revolta copilului împotriva părintelui pe care o găsim în inima piesei" (1998:77).

Barlow, Judith E. 1998. "O*'*Neill's Female Characters". In *Eugene O' Neill*, edited by Michael Manheim. Cambridge: Cambridge University Press. 164-177.

Black, Stephen A. 1998. "*'*Celebrant of Loss". Eugene O*'*Neill 1888-1953". In *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*, edited by Michael Manheim. Cambridge: Cambridge University Press. 4-17.

Brunel, Pierre. 1995. *Le mythe d'Electre.* Paris: Honoré Champion.

Caufman-Blumenfeld, Odette. 1998. *Teatrul american – teatrul european*: influențe. Iași: Editura „Al. I. Cuza".

Comarnescu, Petru. 1986. *O'Neill și renașterea tragediei.* Cuvânt înainte de Dan Grigorescu. Ediție îngrijită de Mircea Filip. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Cowart, David. 1993. *Literary Symbiosis. The Reconfigured Text in Twentieth-Century Writing.* Athens and London: The University of Georgia Press.

Edwin A. Engel. 1964. "Ideas in the Plays of Eugene O'Neill". In *Ideas in the Drama. Selected Papers from the English Institute,* edited with a Foreword by John Gassner. New York and London: Columbia University Press. 101-124.

Eisen, Kurt. 1994. *The Inner Strength of Opposites: O'Neill's Novelistic Drama and the Melodramatic Imagination.* Athens: University of Georgia Press.

Eschil. 1979. *Orestia*. Traducere de Alexandru Miran. București: Editura Univers.

Falk, Doris. 1965. *Eugene O'Neill and the Tragic Tension*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Freud, Anna. 2002. *Normal și patologic la copil. Evaluări ale dezvoltării*. Traducere din limba engleză de Claudia Alecu și Cătălin Popescu. București: Editura Fundației Generația.

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes ou la littérature au second degré.* Paris: Editions du Seuil.

Mănescu, Clio. 1977. *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană.* București: Editura Univers.

Morley, Catherine. 2012. *Modern American Literature.* Edinburgh Critical Guides. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Murphy, Brenda. 1998. “O’Neill’s America: The Strange Interlude Between the Wars”. In *Eugene O’Neill*, edited by Michael Manheim. Cambridge: Cambridge University Press. 135-147.

Nathan, George Jean. 1932. *The Intimate Notebooks of George Jean Nathan*, New York:A.A. Knopf.

O’Neill, Eugene. 1968. *Teatru*, vol. II (*Straniul interludiu. Din jale se-ntrupează Electra*). În românește de Petru Comarnescu. București: Editura pentru Literatură Universală.

Robinson, James A. 1998. ”The Middle Plays”. In *Eugene O’Neill*, edited by Michael Manheim. Cambridge: Cambridge University Press. 69-81.

Ruland, Richard and Malcolm Bradbury. 1991. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. New York: Penguin Books.

Sillamy, Norbert. 2000. *Dicționar de psihologie Larousse.* Traducere, avanprefață și completări privind psihologia românească de Leonard Gavriliu. București: Editura Univers Enciclopedic.

Smith, Susan Harris. 1995. “Inscribing the Body: Lavinia Mannon as the Site of Struggle”. *The Eugene O’Neill Review,* 19, 1 and 2 (spring/ fall).

Steiner, George. 2008. *Moartea tragediei.* Traducere din engleză de Rodica Tiniș. București: Editura Humanitas.

Thorp, Willard. 1963. *American Writing in the Twentieth-Century*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Törnqvist, Egil. 1998. “O’Neill’s Philosophical and Literary Paragons”. In *The Cambridge Companion to Eugene O’Neill*, edited by Michael Manheim. Cambridge: Cambridge University Press. 18-32.

Walters, Scott. 2010. “’I Forgive Myself!’ Escaping the Ever-Present Past in O Neills *Mourning Becomes Electra*”. In *The Taboo*, edited and with an Introduction by Harold Bloom. Volume editor, Blake Hobby. Bloom’s Literary Criticism. New York: Infobase Publishing. 133-142.

Watermeier, Daniel J. 1998. “O’Neill and the Theatre of His Time”. In *The Cambridge Companion to Eugene O’Neill*, edited by Michael Manheim. Cambridge: Cambridge University Press. 33-50.

Weiner, Jesse. 2013. “O’Neill’s Aeneid: Virgilian Allusion in *Mourning Becomes Electra*”. *Int class trad* (2013) 20:41–60.

Wimsatt, W. K. and M. C. Beardsley. 1946. “The Intentional Fallacy”. *The Sewanee Review*, Vol. 54, No. 3 (Jul. - Sep. 1946). 468-488. Published by John Hopkins University Press.

Young, William. 1982. “Mother and Daughter in *Mourning Becomes Electra*”. *The Eugene O’Neill Newsletter.* Vol. VI, No. 2, Summer-Fall. Editor: Frederick Wilkins. eOneill.com.

Zeitlin Froma I. 1984. “The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia”. In *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers*, edited by J. Peradotto and J.P Sullivan. Albany: State University of New York Press. 159-194.

Zeitlin, Froma I. 1996. *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. London/ Chicago: University of Chicago Press.

SIMBOLISTICA METAMORFOZEI - O ABORDARE COMPARATISTĂ

1. Introducere

Capitolul își propune să deceleze „metamorfoze" literare ale *topos*-ului metamorfic, pornind de la *Metamorfozele* lui Ovidius și de la *Măgarul de aur* al lui Apuleius, pentru a ne opri în final asupra nuvelei *Metamorfoza* de Franz Kafka. Ilustrările pot fi, desigur, mult mai numeroase, după cum demonstrează studiul lui Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose* (2004), unde corpusul include și texte precum *Alice în țara minunilor* de Lewis Caroll, *Cântecele lui Maldoror* de Lautréamont, *Rinocerii* lui Ionesco, precum și *Oameni de porumb* de Miguel Angel Asturias. Cele trei ipostaze literare pe care le-am avut în vedere subliniază și mai mult conexiunea între clasic/ arhaic și modern pusă în valoare de logica intertextului și mai ales de palierul „receptiv" al acestuia (în sensul că relația care se stabilește între texte este mai ales un efect al lecturii).

În cadrul unei abordări comparatiste, vor fi așadar accentuate mai mult analogia, paralela, decât „influența". Ocurența temei în epoci și culturi diferite se justifică mai degrabă prin emergența unor constante arhetipale, a unor „metafore obsedante", și mai puțin prin strategii conștiente de palimpsest, prin hipertextualitate (deși aceasta din urmă nu lipsește în mini-corpusul pe care l-am stabilit). În același timp, pentru cititorul avizat, referința la instanțele clasice este *implicită* în orice nouă întâlnire cu o ipostaziere contemporană a metamorfozei.

Metamorfoza poate fi privită ca motiv (*topos*), ca arhetip și ca simbol. Investigația comparatistă ne stimulează să o abordăm și ca pe un *gen* sui-generis, ca un tip de text care învederează anumite axe transculturale și transtemporale ale imaginarului. Mitul și literatura au

fost fascinate mai ales de ipoteza fantastică a metamorfozării omului[48] (în animal, pasăre, plantă, obiect, formă de relief, stihie a naturii etc.), deci de schimbarea categoriei ontologice din care acesta face parte. Diacronia literară a temei (prezentând acumulări și redimensionări semantice), nu exclude persistența unui nucleu de sens (cvasi)imuabil. Dacă am încerca să ajungem la universalii simbolice subîntinse de trama metamorfică, am vedea că în diversele ei ipostaze, aceasta implică în sensul cel mai larg ideea de transformare (etimologic, metamorfoza este *schimbarea formei*), dar cu o anumită ambivalență. După cum remarca comparatistul Pierre Brunel, „metamorfoza este în același timp un mit genetic și un mit eschatologic, un mit al creșterii și un mit al degradării" (Brunel 2004: 24).

Polarizarea axiologică este evidentă: pe de o parte metamorfoza regresivă (mai ales transformarea în animal) ar trebui să simbolizeze degradarea, deși e de ajuns să citim *Metamorfozele* lui Ovidiu ca să vedem că nu întotdeauna această conotație negativă este prezentă; pe de altă parte, chiar dacă riguros vorbind, este întotdeauna vorba de o *dezumanizare*, se regăsește, în mitologia antică, și sensul pozitiv al transcenderii umanului prin deificare (accesul la nemurire) sau apoteoză (transformarea în stea, constelație). Sensurile variază de asemenea, după cât am putut observa, în funcție de încă un criteriu: (i)reversibilitatea transformării.

La Ovidiu, ireversibilitatea metamorfozei nu comportă obligatoriu tragicul sau absurdul, așa cum se întâmplă la Franz Kafka, înscriindu-se uneori în logica mitologică a *de ce*–ului (etiologică). La Apuleius, caracterul ei temporar îi conferă sensul cel mai „optimist", cel de stadiu inițiatic într-o devenire cu sens ascendent. Astfel negativitatea se convertește în pozitivitate, suferința își revelează caracterul cathartic. Prin urmare, metamorfoza este o temă foarte generoasă și cu implicații universale, pentru că se leagă de sfera semantică a identității și alterității/ alienării (ca *alterizare* a sinelui), a

[48] Mai rar, este acreditată şi proveniența omului din alte viețuitoare (ca mirmidonii, care au fost furnici, la Ovidiu, în Cartea a VII-a), sau chiar din pietre (tot în *Metamorfozele* lui Ovidiu, în Cartea I, o nouă omenire se naşte, după potop, din pietrele aruncate peste umăr de Deukalion şi Pyrrha).

cunoașterii de sine și modelării interioare, a evoluției spirituale și formării în sens larg. Alte aspecte care sunt subîntinse de acest complex tematic privesc dualismul trup-suflet, problema conștiinței ca sediu al persoanei și însuși statutul de persoană al omului. De asemenea, problema culpei morale sau metafizice, raportul între uman și divin, intersubiectivitatea și relațiile interpersonale.

Sunt importante și contextele istorice și culturale ale celor trei opere literare propuse aici pentru analiză. Perioada augustană în care scrie Ovidiu este o epocă de maximă înflorire culturală dar și de autocrație. Condiția poetului pe fundalul de propagandă dinastică, de suspiciune și represiune își găsește expresie, într-o formă indirectă, în poetica ovidiană a metamorfozei, sub aparența reciclării și a rescrierii delectabile și rafinate a unor mituri grecești. Apuleius s-a afirmat într-un context marcat de sincretism și interculturalitate dar și de căutări spirituale și religioase.

Scriind *Metamorfozele sau măgarul de aur*, scriitorul a convertit o sursă greacă comică și licențioasă într-o operă ambițioasă, un autentic roman-quête, în care regresiunea animalică dobândește conotații simbolice decodabile pe linia platonismului și a isianismului. În contextul modernismului, Kafka folosește intertextualitatea într-un mod subtil, dar nu recurge la rescrierea unor scenarii narative deja existente, precum predecesorii săi, ci merge, ca să spunem așa, la „rădăcina" metamorfozei și îi reface logica, creându-și propriul „mit". Mitopoieza kafkiană se adresează orizontului de așteptare modern, în care ambiguitatea și polisemia nu se reduc prin interpretare (eventual se circumscriu). Dacă Ovidiu și Apuleius își grefează mitologia personală pe o mitologie colectivă, moștenită, și pe enciclopedia culturală accesibilă, Kafka produce mituri absconse dar în același timp deschise și dialogice, care nu împiedică formarea unor „comunități" interpretative și comunicative sui-generis.

2. Poetici particulare ale metamorfozei în perspectivă diacronică. *Metamorfozele* lui Ovidiu

Ideea metamorfozei în antichitate a înregistrat o dezvoltare culturală foarte interesantă, cu ramificații diverse. În perioada elenistică apar chiar culegeri alexandrine de metamorfoze (Nikandru din Colophon, Parthenios din Nikaia, *Ornithogonia* lui Boios etc.), care vor fi și modele pentru Ovidiu. Publius Ovidius Naso (43 î.e.n.-17 e.n.) este cunoscut ca poet al iubirii prin *Amores*, *Heroides*, *Ars amandi* și *Remedia amoris*, ca poet epic prin *Fasti* și *Metamorphoses* și ca autor de elegii-scrisori foarte personale grupate sub titlul *Tristia* și *Epistulae ex Ponto.* Ruptura care a intervenit în existența lui a fost determinată de acea misterioasă motivație, „carmen et error" („poezia și o greșeală") care l-a determinat pe principele Octavian să-l relege (o formă mai ușoară a exilului, cu posibilitatea păstrării averii) la Tomis, Constanța de astăzi. Ovidiu este prin excelență un *poeta ludens.* La el, voluptatea manieristă a artificiului poetic a atins punctul maxim și nici operele cu subiect serios nu sunt scutite de un anume aer de frivolitate și badinaj care a displăcut unor critici din generațiile anterioare dar care îi captivează pe cei din epoca noastră.

Odată cu Ovidiu, consideră Mihail Bahtin, fenomenul metamorfozei se desprinde de contextul transformării universale, dobândind sensul de accident care rupe unitatea și continuitatea seriilor temporale, fiecare episod metamorfic fiind autonom și reprezentând „o entitate poetică închisă" (Bahtin 1982: 329). Aceasta se reflectă în compoziția cărții, care este un montaj și un asamblaj destul de liber de episoade mitice. Totuși, comentatorii au observat că Ovidiu s-a străduit, în cele cincisprezece cărți de metamorfoze, să creeze impresia continuității, prin ordonarea cvasi-cronologică a *epiliilor*[49], astfel încât să rezulte o unitate epică, o narație fluentă. Sincopele trebuie camuflate prin tranziții, mai mult sau mai puțin fericite. Cu toate acestea, unii au deplâns impresia de eterogenitate.

[49] Un *epyllion* sau *epillium* era un *epos* de mai mici dimensiuni, specific stilului alexandrin, care trata un aspect mai puțin cunoscut al unui mit, într-o manieră erudită și originală, cu multe efecte foarte căutate.

Probabil că Ovidiu a vrut să facă un fel de istorie a cosmosului din perspectiva metamorfozei, care dobândește accepția mai generală de „devenire, evoluție" (Vilan-Unguru 1982: 187). Aceasta contrazice aparent afirmația citată a lui Bahtin: Ovidiu n-ar mai fi un punct de cotitură în *metamorfoza metamorfozei*, adică în diacronia ei. În realitate, poetul latin reia ideea transformării necontenite a materiei în univers, dar pe o cale livrescă, filozofică și demonstrativă. Ideația subiacentă a acestor legende *romanțate* rămâne totuși în corespondență cu semnificația inițială a gândirii mitologice. Dar mitografia ovidiană nu are, bineînțeles, un caracter spontan, ci este un palimpsest alexandrin, artificial, un repertoriu narativ în gustul literaturii elenistice. Petru Creția, în capitolul *Metamorfozele lui Ovidiu și posteritatea lor* din *Epos și logos*, considera că pentru un literat hiper-rafinat dar lipsit de profunzime cum era Ovidiu, „subiectul era o materie exterioară și aproape indiferentă, un pretext livresc pentru savante elaborări formale, stilizări subtile, căutări ingenioase, paradoxale, picante, spirituale sau oricum am numi substitutul degenerat al marii poezii" (Creția 1981: 147-148). Dar a recurge la eticheta *decadenței* nu ne ajută prea mult în hermeneutica ovidiană, mai ales atunci când devine evident că astfel de judecăți sunt rezultatul unui parti-pris clasicizant, care vede în clasicism *norma* estetică și etalonul valorii. De altfel, Ovidiu însuși a marcat prin opera lui un moment crucial în evoluția poeticii latine clasice (cf. Franga 1997). Afinitatea cu manierismul alexandrin, ludic și estetizant, poate chiar să reveleze modernitatea intrinsecă a *Metamorfozelor*. „Creația artistică ovidiană", observă Emil Dumitrașcu, este

> „apropiată de entropia estetică, altfel spus, mai puțin interesată de ordine, de reguli, de precepte. Sunt respectate doar teza metamorfică asupra lumii și tezaurul mitografic, în rest imaginația scriitorului exultă, iar «entropia» elementelor sale estetice ființează necontenit" (1995: 96).

„Dinamica narativă" (Wheeler 2000) a *Metamorfozelor* se traduce într-o dialectică a repetiției și variației. Structura este „flexibilă" dar nu „anarhică"(Kenney 2008: 435).

Există, evident, o serie de constante tematice, structurale, simbolice și formale în episoadele mitologice înseriate sub egida metamorfozei. Astfel, se pot studia raporturile între divin și uman, variațiile motivului erotic, patimile zeilor (în special asiduitățile lui Jupiter și reacțiile vindicative ale Junonei) sau transgresiunile muritorilor. De asemenea, pot fi evidențiate aspectele care țin de implicarea enunțării în enunț și de reflectarea „instituției" literare a epocii: subversiune vs. obediență, elementele metaliterare, punerile în abis, precum și dimensiunea inter- și auto-textuală a scriiturii ovidiene[50]. Emulația cu stilul epic și cel tragic este evidentă de-a lungul întregii cărți, dincolo de asumarea inovației literare uneori radicale, și care nu mai este reductibilă la clasicism într-un sens strict.

Am putea spune că, începând cu Ovidiu (de fapt, odată cu acele compendii alexandrine pe care le-a imitat), metamorfoza tinde să devină un *gen* literar aparte. De altfel, Hegel o grupa alături de fabulă, parabolă, proverb și apolog, în cadrul formei simbolice conștiente a artei; de asemenea, vedea în ea o etapă în procesul constituirii formei clasice a artei, observând, în *Prelegeri de estetică*, că metamorfozele

> „opun naturalul în chip explicit spiritualului, întrucât atribuie unui ce existent în chip natural, de exemplu unei stânci, unui animal, unei flori, unui izvor etc., semnificația că sunt *degradări* și *pedepse* suferite de existențe spirituale care, în urma unei greșeli, pasiuni, crime, cad în păcat infinit sau durere fără sfârșit, pierzându-și libertatea vieții spirituale și devenind numai existențe naturale" (Hegel apud Creția 1981: 164).

Apelând la paradigma pitagoreismului și a metempsihozei, Ovidiu conferă metamorfozei dimensiuni cosmice:

[50] Pentru problema autoreflexivității poeziei latine (inclusiv Ovidiu), vezi Alain Deremetz, *Le Miroir des muses: Poétiques de la réflexivité à Rome* (1995).

> „Credeți-mă, nimic nu piere în imensitatea universului. Totul se schimbă și îmbracă alte forme. Se numește naștere începerea de a fi altceva decât a fost înainte. Și a muri este a înceta de a fi același lucru. Se mută unele elemente într-o parte, altele în alta, dar în totalitatea lor rămân aceleași. Cred că nimic nu poate dura multă vreme cu aceeași formă" (Ovidiu 1959: 418-419).

De la facerea lumii, trecând prin potop și crearea unei noi omeniri, din pietrele aruncate peste umăr de Deukalion și Pyrrha, până la transformarea în stea a lui Cezar, toate stau sub semnul transformării. Pedeapsa pentru *hybris* și apoteoza/ deificarea ar fi extremele în cadrul polisemiei metamorfozei la Ovidiu. Pentru a ilustra prima situație, foarte clare sunt câteva exemple din cărțile a V-a și a VI-a: Pieridele le provoacă pe Muze la întrecere și vor fi schimbate în coțofene pentru superbia lor, Arachne va fi transformată în păianjen pentru că a crezut că poate țese o pânză mai reușită decât a zeiței Minerva, iar Niobe, mamă a 14 copii, o sfidează pe Latona, mama lui Apollo și a lui Artemis, și va rămâne fără niciun copil, transformându-se în piatră. În acest caz, transformarea, prezentată, în manieră tipic ovidiană, gradual și detaliat, pare să fie efectul firesc al unei dureri sufletești excesive (și totodată literalizarea unei metafore: *a împietri de durere*). Dar chiar și schimbată în stâncă, Niobe continuă „să plângă", adică să izvorască apă. Astfel devine evident rostul etiologic al metamorfozei, cu trimitere la o stâncă din Lydia, asemănătoare unei femei care plânge, pe care o puteau vedea și contemporanii lui Ovidiu:

> „Rămasă fără soț, fără fii și fără fiice, Niobe se așază între trupurile lor. Copleșită de durere, corpul îi înțepenește. Nici un fir de păr nu-i mai flutură vântul, culoarea feței e fără sânge. Luminile ochilor îi stau nemișcate sub genele triste. Nu e nimic viu pe chipul ei. Însăși limba îi îngheață în cerul gurii și inima încetează de a mai bate. Gâtul nu se mai poate mișca, brațele nu mai pot face gesturi, picioarele nu mai pot merge. Măruntaiele înseși sunt prefăcute în piatră. Totuși plânge și un vânt puternic o răpește în vârtej și o duce în patria sa unde, așezată pe vârful unui munte, este statuie din care izvorăște apă și până azi se văd curgând din marmura sa lacrimi" (Ovidiu 1959: 155).

Metamorfozele zeilor sunt efectul unui proteism voluntar și sunt reversibile, în timp ce transformările oamenilor (dar și ale nimfelor, naiadelor etc.) sunt ireversibile. Un nucleu tragic sau romanesc poate fi descoperit aproape în fiecare episod (totodată, parcă fiecare invită la rescriere, omagiu, amplificare…) dar este adevărat că tonul ușor ludic și prea „artist" poate să facă dificilă empatia profundă din partea cititorului. Jean Bayet (1972: 447) remarca psihologia rafinată și variată dar și frivolitatea caracteristic ovidiană.

Impactul *Metamorfozelor* ovidiene asupra culturii occidentale ulterioare este uriaș, și nu poate fi justificat numai prin valoarea să-i zicem „documentară", de a codifica și transmite posterității într-o formă textuală accesibilă un repertoriu consistent (în jur de 250) de mituri grecești[51]. Celelalte rațiuni ale canonicității ovidiene țin, desigur, de dimensiunea estetică și de complexitatea (chiar profunzimea) semiotică antrenată de numeroasele modulații ale temei dinainte fixate. Sunt anumite episoade care au devenit emblematice și recurente în literatura și arta universală: transformarea Daphnei urmărită de Apollo în laur, metamorfoza lui Narcis și a nimfei Echo, episodul, deja amintit, cu pedepsirea țesătoarei Arachne de către Athena, povestea lui Pygmalion și a Galateei, a lui Philemon și Baucis precum și diversele momente din mitografia lui Orfeu. Alte episoade sunt mai puțin cunoscute dar nu mai puțin provocatoare pentru receptarea și analiza modernă. Este de ajuns să ne gândim la povestea care deschide Cartea a IV-a, despre fiicele lui Minyas, care disprețuiesc cultul lui Bacchus, profanând sărbătoarea zeului printr-o „hărnicie nepotrivită cu împrejurarea" (Ovidiu 1959: 90), mai precis torsul și țesutul lânii (de altfel, o formă de devoțiune față de Pallas Athena). În acest timp, se delectează cu istorii despre – cum altfel – schimbări de forme. Este deci vorba despre metamorfoze „în ramă", pentru că, odată poveștile încheiate, mânia zeului jignit se va manifesta, și cele trei povestitoare vor fi transformate în lilieci.

[51] Ernst Robert Curtius arăta că, începând cu secolul al XII-lea, în literatura occidentală *Metamorfozele* lui Ovidiu au început să fie percepute ca un „repertoriu mitologic captivant ca un roman", dar și ca „un ghid, un fel de *Who's Who* cu care trebuia să te familiarizezi" pentru a înțelege tradiția clasică (1970: 28).

Rezultă o ambiguitate interesantă, care privește chiar statutul povestitorului de metamorfoze: dacă cele trei surori vinovate de *hybris* îl reprezintă, într-un fel, chiar pe enunțiatorul principal, pe naratorul cărții, care ar fi putut fi intenția lui Ovidiu atunci când s-a identificat, fie și parțial, cu niște actanți care jignesc în mod conștient un zeu? Sau poate tocmai contrastul dintre cele două tipuri de enunțare mitică trebuia reliefat? Ideea este că tocmai un astfel de echivoc, cu nuanțe de (auto)ironie și polifonie, este exploatat adesea de textul ovidian.

Dacă astăzi suntem mai sensibili la astfel de aspecte, este în virtutea contextelor de receptare, teoretice și analitice, dominante în acest moment, și care fac mai vizibile ironiile și contradicțiile interne ale scriiturii, sau elementele ei de autoreflexivitate și metaficțiune. Trufia creatorului, care riscă să uite că talentul nu este un merit, ci un dar pe care l-a primit, pare să fie un subiect care stârnește un interes deosebit din partea scriitorului augustan. Adesea însă relațiile între oameni și zei funcționează și ca un camuflaj simbolic pentru raporturile poetului subversiv cu puterea politică.

Dacă substanța mitului ca atare este împrumutată din tradiție, detaliile prin care Ovidiu prelucrează intertextual și însuflețește această materie pre-existentă sunt semnificative pentru concepția lui originală și funcționează totodată ca strategii de comunicare - mai ales în sens esopic, aluziv, într-o epocă de cenzură și propagandă[52]. Astfel, chiar distrugerea pânzei Arachnei de către zeița ofensată poate fi interpretată ca o alegorie a cenzurii, mai ales în condițiile în care ni se spune că tapiseria tinerei era fără cusur din punct de vedere artistic[53].

[52] Analizând raportul între „artă" și „pedeapsă" în *Metamorfoze*, Patricia J. Johnson (2008) subliniază mesajul metaliterar pe care îl transmite Ovidiu în legătură cu riscurile și pericolele exprimării libere în arta epocii augustane.

[53] Ann Glennie (2014) argumentează, într-un studiu foarte interesant, că pânza Arachnei este chiar superioară, relevând complexitate, originalitate și capacitatea de a reprezenta întâmplări care transcend propria experiență. Stilul preferat de Arachne ar fi compatibil cu noile tendințe estetice răsăritene (Arachne era din Lydia), iar includerea iederei în rama tabloului ar indica originea dionisiacă a talentului său și o „nebunie" a inspirației pe care Ovidiu însuși și-o atribuia. În schimb, opera Athenei ar fi simptomatică pentru stilul elin clasic, caracterizat de simplitate și lipsă de îndrăzneală. În plus, Athena s-ar limita la propriul trecut atunci când pune în centrul

Conținutul este însă deranjant, pentru că zugrăvește mituri despre metamorfozele zeilor aprinși de patimă pentru muritoare. (La rândul ei, Athena transpusese, ca avertisment pentru rivala ei, povești despre puterea zeilor, care îi pedepsesc pe muritorii vinovați de aroganță, metamorfozându-i).

Trebuie spus că ceea ce pentru Athena este sacrilegiu privește nu numai episoadele din opera Arachnei ci și marea majoritate a miturilor „țesute" de poetul sulmonez în trama mai largă a *Metamorfozelor*. Un nivel sau un grad de identificare cu nefericita protagonistă a acestui mit nu poate fi ignorat. În plus, în procesul cenzurii, însăși ființa creatorului este amenințată: „Și cum avea în mână varga din muntele Cytorus, izbește de trei-patru ori în frunte pe Arachne, fiica lui Idmon. Nefericita n-a suportat aceasta și de supărare și-a vârât gâtul într-un laț" (Ovidiu 1959: 149). Transformarea în păianjen survine ca o concesie a zeiței, care vrea să-i salveze viața, condamnând-o în același timp să și „atârne" pe vecie, ea și urmașii ei, și să-și țească pânza din propriul trup. Arachne devine astfel arhetipul unei noi specii de insecte.

Felul metamorfozei este și ironic și empatic în același timp: ironic pentru că „animalizează" pulsiunea creatoare a Arachnei, transferând-o în planul organic, instinctual, irațional[54], și empatic pentru că recunoaște și consacră abilitatea ei de a performa această *ars* (sau *techne*) a țesutului[55]. Chiar și amănuntul că Arachne nu provenea dintr-o familie nobilă poate fi relevant pentru atitudinea ei independentă și pentru orgoliul ei de „self-made woman". Desigur că dimensiunea subversivă (dacă se poate într-adevăr vorbi de așa ceva) rămâne ocultată, escamotată sub plasa semnificațiilor de suprafață, cele care nu destabilizează cu nimic programul de reformă morală și religioasă al principelui Octavian Augustus. Într-o astfel de lectură,

---

compoziției o scenă legată de victoria ei asupra lui Neptun pentru protecția orașului care îi va purta numele.

[54] După cum afirma Nancy K. Miller, în urma metamorfozei, ea rămâne „în afara reprezentării", redusă la „o reproducere care se răsucește asupra ei înseși" (1988: 82).

[55] Ne vine în minte, aproape obligatoriu, hyphologia lui Barthes, care propunea o știință a textului pornind de la etimologia grecească a pânzei de păianjen (*hyphos*).

Arachne este o tânără lipsită de pietate și obstinată în mândria ei, care refuză și șansa de a cere iertare, pe care i-o oferă, înainte de întrecere, Athena deghizată într-o bătrână.

S-a susținut că *Metamorfozele* se voiau (alături de *Faste*) un proiect cumva „ispășitor", prin care Ovidiu încerca să-și restaureze imaginea știrbită de poezia lui erotică licențioasă și amorală. Dar știm și că această tentativă de a se transforma în poet serios nu a fost suficientă pentru a-l scuti de pedeapsa exilului. Să deducem de aici, în termeni de comunicare literară, că cele două „gramatici" ale textului, cea de suprafață și cea de profunzime, sunt într-o tensiune prea mare pentru ca această epopee sui-generis să fi fost decodată de împărat în sensul dorit de poet? Mai verosimil este că acțiunea punitivă a potentatului ar fi survenit oricum, indiferent cât de sinceră sau nu putea părea „metanoia" lui Ovidiu. Ambiguitățile persistă, de altfel, și într-o lectură actuală a cărții și există pericolul de a percepe inflexiuni subversive și acolo unde poate ele nu existau.

3. Apuleius, *Metamorfozele sau Măgarul de aur*

Lucius Apuleius (125-aprox.190) era originar din Madaura, în Africa. A folosit cu aceeași facilitate limba greacă și limba latină. A îmbinat gustul pentru filosofie (a scris tratate despre doctrina lui Platon și despre *daimon*-ul lui Socrate) cu fascinația pentru misticism, culte de mistere, doctrine orientale, afirmându-se ca un „fervent al misteriofilosofiei" (Cizek 1994: 653). A fost unul din acei sofiști itineranți care au contribuit la unificarea culturală a Imperiului în secolul al II-lea (Grimal 1997: 389). Prin formația diversă și complexă, prin sincretismul cultural pe care îl practica, Apuleius ilustrează foarte bine metisajele etno-culturale și lingvistice ale epocii. Pe un ton glumeț, René Pichon propunea să îl vedem pe Apuleius ca pe un „beduin la un congres de clasicișți" (1903: 722). A fost acuzat de folosirea practicilor magice și s-a apărat într-un discurs cu titlul *Pro se de magia*, citat de obicei ca *Apologia.*

Romanul *Metamorphoseon libri undecim* (*Unsprezece cărți de Metamorfoze*), mai mult ca sigur posterior *Apologiei*, a fost cunoscut încă din antichitate și sub numele de *Asinus aureus*. Ca atâtea alte opere ale literaturii latine, și aceasta este explicit intertextuală. Izvoarele romanului sunt, în mod previzibil, grecești. În debutul cărții întâi, Apuleius anunță că va spune o poveste *în stil grecesc* („fabulam Graecanicam incipimus"), mai precis, în genul povestirilor milesiene (*fabulae Milesiae*), reputate prin tonul lor glumeț și licențios[56]. Conștiința intertextuală a autorului este foarte pregnantă, el știe bine în ce gen se va încadra romanul și nu escamotează nici pentru public această dependență literară; totodată, originalitatea romancierului este incontestabilă, pentru că transcende subiectul propriu-zis, rezidă în combinarea și resemantizarea unor teme și scheme narative convenționale, în *arta* literară, în scriitură:

> „Voi încerca să vă povestesc aici, adunate la un loc, felurite istorii în genul milezian și să încânt urechile voastre binevoitoare cu un murmur plăcut. Dacă nu vă plictisește să vă aruncați ochii pe acest papirus care poartă pecetea agerimii unui condei făcut dintr-o trestie de pe malul Nilului, veți vedea cu uimire făpturi omenești schimbându-și figura și forma și apoi, printr-o metamorfoză inversă, revenind la starea lor de mai înainte" (Apuleius 1968: 1).

Referința la condeiul ascuțit egiptean (metonimie pentru un anumit tip de scriere epică) este destul de enigmatică; de obicei se interpretează ca mărturie a asumării, din partea autorului, a umorului sarcastic și a dimensiunii realist-satirice a operei.

Se vorbește de un arhetip textual al *Metamorfozelor*, o narație cu titlu omonim a unui Loukios sau Lucius din Patrai. Textul acestuia nu s-a păstrat, dar îl pomenește eruditul bizantin Photios. S-a păstrat însă *Lucius sau măgarul*, a lui Pseudo-Lucian, de dimensiuni mai reduse și cu o tonalitate exclusiv comică și burlescă. Dacă îl va fi imitat, Apuleius a amplificat romanul prin numeroase digresiuni

[56] Numeroase nuvele intercalate sunt într-adevăr în stilul pe care mai târziu îl vom recunoaște la Boccaccio, dar altele au o dimensiune tragică.

(dintre care cea mai consistentă e basmul *Amor și Psyche*) și i-a conferit sensul mistic și inițiatic. Cartea a 11-a, care prezintă epifania zeiței Isis și face aluzie la mistagogie și ritualuri oculte, e în întregime a lui. La Pseudo-Lucian revenirea la forma umană survenea simplu în urma ingerării de trandafiri, fără intervenția salvatoare a unei zeități (vezi Cizek 1970: 153-159 și Cizek 1994: 657-658). Cu totul altă interpretare propune T. Popa: fantomaticul „Lucius din Patrai" trebuie să fie protagonistul și nu autorul (Patrai e o localitate aproape de Corint), cât despre ipoteza ca Apuleius să fi prelucrat romanul *Lucius sau măgarul*, e mai probabil să fie invers, pentru că la acea dată Apuleius era o celebritate (1983: 223-224).

Pentru a evidenția mai clar simbolistica la care recurge Apuleius trebuie expus, pentru început, într-o formă destul de amănunțită, subiectul romanului. Sunt prezentate, la persoana întâi, aventurile lui Lucius, tânăr nobil din Corint, care călătorește în Thessalia, regiune celebră prin practicile magice. Discutând cu tovarășii de drum, află povestea lui Aristomene și a lui Socrate, victime ale vrăjitoarelor. Aceste anecdote au caracter proleptic și de avertisment însă tânărul ratează această semnificație. În același timp, se creează premisele decolării în fantastic, dar și cu multe nuanțe de ironie care subminează credibilitatea narațiunilor. Profesiunea de credință a lui Lucius indică maximă receptivitate față de planul ocult și miraculos al existenței:

> „Eu cred că nimic nu e imposibil, în lumea asta, și că totul se întâmplă așa cum a hotărât destinul: fiindcă și mie, și ție, și tuturor oamenilor ni se întâmplă multe lucruri ciudate și aproape nefirești pe care, dacă le-am povesti unui neștiutor, acela nu le-ar crede"(Apuleius 1968: 18).

Altfel spus, fantasticul face parte din realitate. Lucius va fi victima unei farse, fiind acuzat de crimă, și apoi ridiculizat, în cadrul unui ritual în cinstea zeului râsului. În orașul Hypata, tânărul va fi găzduit la bătrânul Milo, a cărui soție, Pamphila, este o redutabilă vrăjitoare. Invitat la cină în casa Byrrhenei, sora de lapte a mamei sale, Lucius primește și alte semne cu valoare de avertisment, pe care însă nu le poate „decoda": astfel este statuia care înfățișează transformarea

lui Acteon în cerb, sau poveștile de groază ale lui Thelyphron, pe care comesenii lui le iau în râs. Byrrhena îl previne pe protejatul ei și în privința Pamphilei, dar în zadar. Curiozitatea lui insațiabilă îl îndeamnă spre „laboratorul" gazdei, prin mijlocirea slujnicei Photis. Asistând la transformarea Pamfilei în bufniță, pentru a zbura la unul din iubiții ei, îi cere lui Photis să-l ungă și pe el cu alifia magică, pentru a trăi aceeași experiență. Dar slujnica greșește alifia, și în loc de a se preschimba în pasăre, Lucius se metamorfozează în măgar, păstrându-și însă sensibilitatea și conștiința de om. Photis cunoaște antidotul vrăjii: Lucius trebuie să mănânce trandafiri pentru a reveni la forma umană dar tocmai atunci trandafirii nu se găsesc nicăieri. Lucius-măgarul se îndreaptă spre grajd, unde propriul lui cal împreună cu un alt măgar îl atacă sălbatic. A început ciclul „patimilor" lui Lucius în noua lui ipostază zoomorfă. O înseriere de aventuri trepidante și nenumărate răsturnări bruște de situație vor amâna dureros dobândirea de către protagonist a leacului mult dorit, trandafirii. În aceeași noapte, tâlharii jefuiesc reședința lui Milo, luându-l cu ei și pe măgar, ca animal de povară. Deși se află în câteva momente în proximitatea trandafirilor, Lucius se dovedește prudent și nu-i mănâncă, fiind conștient că dacă ar fi devenit om în prezența tâlharilor sau a altor oameni ar fi fost fie omorât fie condamnat pentru practici magice. De aceea, deși nu va renunța nici o clipă la dorința de a evada (plătind toate tentativele cu bătăi crunte), decide pentru moment să se poarte cu stăpânii lui „ca un măgar de treabă" (Apuleius, 1968: 82). De acum, Lucius va trebui să lupte pentru supraviețuire, fiind amenințat în orice clipă cu moartea sau cu mutilarea.

În peștera unde tâlharii își adună prada, este adusă și o tânără nobilă, Charite, răpită pentru răscumpărare chiar în ziua nunții ei. Pentru a o calma, bătrâna care se îngrijea de locuința tâlharilor îi spune povestea *Amor și Psyche*, un basm mitologic, și cea mai extinsă digresiune romanescă, întinzându-se de la capitolul 27 din cartea a 4-a până la capitolul 28 din cartea a 6-a. Este un basm despre o prințesă, Psyche (Sufletul) atât de frumoasă încât oamenii încep să i se închine ca unei zeițe, ceea ce stârnește mânia Venerei. Aceasta îi cere fiului ei, Cupidon sau Amor, să o facă pe Psyche să se îndrăgostească de cel

mai josnic om de pe pământ. După ce surorile mai mari s-au măritat dar nimeni nu îndrăznește să o ceară pe mezină, părinții disperați consultă oracolul din Milet care le dă vestea cumplită că fata trebuie lăsată pe o stâncă pentru că e predestinată să se căsătorească cu un balaur îngrozitor. Cu multă durere, Psyche e pregătită pentru această căsătorie funestă, dar în loc de balaur va fi răpită de Zefir, care o duce într-un palat minunat. Aici nu există servitori dar toate dorințele îi sunt îndeplinite ca prin miracol. În timpul nopții soțul ei o vizitează dar îi interzice să încerce să afle cine e. Familia o crede moartă și misteriosul ei soț (care se va dovedi a fi chiar Amor, care nu a respectat dorința mamei lui) acceptă să-i aline singurătatea aducându-le pe surorile ei s-o vadă. Zefirul le transportă și pe ele în palat dar în curând, după marea bucurie a revederii, surorile încep să fie invidioase pe destinul excepțional al Psychei și, cum încep să bănuiască destul de ușor că mirele cel enigmatic este un zeu, hotărăsc să se răzbune pe naiva fată, pe care o conving că e căsătorită cu un balaur care o va devora. Deși fusese prevenită de această manevră chiar de către soțul ei, tânăra, credulă și impresionabilă, acceptă planul surorilor de a-l ucide pe groaznicul șarpe. În timp ce acesta dormea, Psyche aprinde lampa și vede un tânăr frumos, însuși zeul iubirii, după cum o dovedește tolba cu săgeți de lângă pat. Fata atinge una din ele și înțepându-se, se aprinde de o dragoste mistuitoare pentru propriul soț. Dar în aceeași noapte îl va pierde, pentru că, după ce o picătură de ulei încins l-a trezit pe nedisciplinatul fiu al Venerei, acesta, întristat de trădarea soției, o părăsește fără o vorbă, zburând spre palatul mamei lui. Aici va fi îngrijit de grava arsură dar va fi și sechestrat de posesiva lui mamă, care îl amenință chiar cu dezmoștenirea: ar putea să adopte unul din sclavii din casă și să-i dea acestuia atributele lui Amor. Psyche, de acum însărcinată, pleacă în căutarea iubitului ei, încercând în același timp să scape de mânia Venerei, care a dat-o în urmărire ca *fugitiva*, ca pe o sclavă fugară, Mercur făcând oficiul de crainic. După ce nici Iuno nici Ceres nu-i acordă azil, în ciuda pietății ei, ca să n-o supere pe cealaltă zeiță, Psyche hotărăște să se predea, sperând în îndurarea soacrei sale. Aceasta o ocărăște fără milă și o supune la mai multe munci, care ar trebui s-o piardă, pentru că toate sunt sarcini peste

puterile ei. Ca în toate basmele, năpăstuita tânără beneficiază de intervenția salvatoare a unor actanți miraculoși, cu rol de adjuvanți. Furnicile o ajută să aleagă boabele diferite dintr-o grămadă uriașă, o trestie o învață cum să aducă un smoc de lână de aur de la oile sălbatice care ar fi putut s-o omoare, vulturul lui Zeus îi umple cupa cu apa rece ca gheața din izvoarele Styxului și ale Cocytului, râuri ale infernului de care toți muritorii se tem. Când Venus îi pretinde să coboare în infern ca să-i ceară Proserpinei o picătură din frumusețea ei, Psyche e instruită chiar de turnul de pe care voia să se arunce, în disperarea ei de a nu putea să îndeplinească această dură poruncă. Turnul o sfătuiește cum să-l adoarmă pe Cerber, cum să se facă trecută cu barca de luntrașul Charon, evitând toate ispitele trimise de Venus, de exemplu un bătrân cu brațe putrezite care o imploră să îl ia cu ea în barcă; apoi, odată ajunsă în Infern, să refuze oferta Proserpinei de a se așeza și de a se înfrupta din mâncăruri savuroase, mulțumindu-se cu o bucată de pâine neagră. Și mai ales, odată revenită pe pământ, să nu deschidă cutia în care se găsește parfumul frumuseții ci să i-o ducă direct Venerei. Dar nici acum, după toate încercările, Psyche nu-și poate învinge nesăbuita curiozitate, și deschide cutia, în care se găsea de fapt somnul morții. Va fi salvată însă de soțul ei, care s-a vindecat și a și evadat din palatul unde era ținut prizonier de mama lui; el închide la loc somnul morții și își duce soția în Olimp, unde căsătoria lor va fi consacrată și sărbătorită de toți zeii, inclusiv Venus. Basmul se încheie cu apoteoza lui Psyche, care devine nemuritoare, și cu promisiunea fericirii perpetue. Fiica celor doi va fi Voluptatea, divinitate care avea un templu la Roma, unde era reprezentată călcând în picioare Virtutea.

Revenind la povestirea din ramă, măgarul și fata încearcă să evadeze dar sunt prinși de tâlhari; bătrâna, apăsată de vinovăție, s-a spânzurat. Pentru Lucius și Charite se pregătește o moarte oribilă: Charite va fi cusută în pielea măgarului și lăsată să ardă în soare, devorată de viermi și de păsări de pradă. Dar intervine o nouă răsturnare, pentru că este adus un nou „tâlhar", Haemus (de fapt, după cum se va vedea, e vorba de logodnicul fetei, Tlepolemus), care le câștigă încrederea, după care le dă o băutură soporifică, îi leagă și îi

omoară. Fata este dusă acasă, are loc căsătoria iar măgarul a devenit un adevărat erou. După multe deliberări, se crede că cea mai bună răsplată pentru el ar fi să zburde în voie la țară, și astfel ajunge să învârtă la piatra de moară. Un slujitor aduce vești despre soarta tragică a celor doi stăpâni: Thrasyllus, un fost pretendent refuzat, se infiltrează ca fals prieten în casa lui Tlepolemus și a Charitei și, după ce îl ucide pe tânăr la vânătoare, făcând să pară că a fost sfâșiat de un mistreț, încearcă să o seducă pe proaspăta văduvă. Fantoma soțului îi apare acesteia în vis și îi spune adevărul. Charite se preface că răspunde la asiduitățile trădătorului, după care îl adoarme și îi scoate ochii. Astfel răzbunată, se sinucide pe mormântul soțului, și la fel va face ucigașul, chinuit în sfârșit de remușcări.

Lucius ajunge în posesia unor păstori, împreună cu care străbate locuri blestemate. Pretutindeni se produc tragedii și povești de groază. (De exemplu: un bătrân aparent inofensiv îi cere ajutorul unuia din păstori dar apoi se transformă în șarpe uriaș și îl mănâncă). Lucius va fi cumpărat de adepții cultului Cybelei, prezentați ca desfrânați, invertiți și șarlatani, personaje grotești care practică ritualuri sângeroase, se flagelează singuri, cerșesc și amăgesc oamenii cu profeții mincinoase. După ce preoții vagabonzi vor fi închiși pentru furtul unei cupe de aur, măgarul va fi cumpărat de un morar, și aici va cunoaște viața teribilă, dezumanizată a sclavilor de la țară și a animalelor de povară. Sunt inserate aici tipice fabule milesiene, un fel de *fabliaux*–uri *avant la lettre*, amorale, licențioase, ca povestea fierarului înșelat de soție și de amant, determinat să creadă că bărbatul ascuns în butoi este un potențial cumpărător. Una îl privește chiar pe morar, care e batjocorit într-un mod asemănător de nevasta cicălitoare, adulteră, de o înfiorătoare răutate (căreia Apuleius îi atribuie adeziunea la creștinism ca o dovadă în plus a malignității ei). Aceasta și-a ascuns foarte tânărul amant sub o albie dar măgarul, nemaiputând îndura nedreptatea suferită de stăpânul lui, morarul, îi strivește acestuia degetele și îl obligă să se demaște. Morarul divorțează de nevasta cea rea, dar își va găsi moartea, căzând victimă răzbunării acesteia, care recurge la o expertă în vrăji. În continuare Lucius e cumpărat de un grădinar sărman, care abia își duce traiul și îndură

alături de el frigul și foamea. Un soldat arogant și ticălos îl spoliază pe grădinar, și, după intercalarea unei povestiri care frizează tragicul, pentru că e un fel de transpunere a *Fedrei* (dar cu final fericit, încununat de triumful inocenților și pedepsirea vinovaților) îl vedem ajuns în stăpânirea a doi frați, un bucătar și un cofetar. Lucius e lacom și după ce se îndoapă multă vreme cu mâncare mai potrivită pentru oameni, e descoperit, spre amuzamentul fraților. Se răspândește vestea despre măgarul cu apucături omenești și devine un fel de animal de circ, e chiar „dresat" de Thiassus să simuleze atitudini umane, ceea ce nu-i vine deloc greu acestei ființe vrăjite. O doamnă se „îndrăgostește" de el, ca o a doua Pasiphae, cea îndrăgostită de taur, și se dedă la practici zoofile, cu complicitatea stăpânului lui Lucius. În continuare, se hotărăște ca măgarul să se unească în public cu o criminală condamnată la moarte, spre deliciul mulțimii. Oroarea și-a atins apogeul: Lucius se simte copleșit de rușine, de dezgust moral și de teamă pentru viața lui. Evadează pe malul mării și își găsește liniștea în contemplarea lunii, divinitate către care își îndreaptă ruga. Apoi adoarme și îi apare în vis zeița Isis, care îi promite mântuirea. La procesiunea care va avea loc a doua zi, el va trebui să se îndrepte cu încredere spre sacerdotul Isidei, care va fi și el anunțat printr-un vis de miracolul care se va petrece; el îi va întinde lui Lucius cununa lui de trandafiri. După ce își recapătă înfățișarea umană, Lucius, pe care peregrinările l-au adus înapoi în Corint, se va iniția în misterele zeiței Isis și ale lui Osiris, ducând o viață virtuoasă și castă. În teofania ei, Isis este descrisă ca o zeitate supremă, un tip de „mare mamă", celelalte zeități cunoscute fiind doar ipostaze ale ei. În ultima carte se schimbă și datele biografice ale protagonistului, ca o ultimă „metamorfoză": dacă la început ni se spunea că Lucius este un tânăr negustor grec din Corint care nu știa prea bine latinește, acum aflăm că este un avocat originar din Madaura (întocmai ca Apuleius). Trecem așadar de la „minciuna" romanescă, sau de la pactul ficțional, la pactul autobiografic. În termenii lui Eugen Cizek, „Ich-Erzählung" devine „confesiune ostentativă" (1970: 174). Dar tocmai această strategie narativă îndrăzneață (pe nedrept interpretată de unii critici ca

o neglijență) este cea care conferă evenimentelor anterioare, care au probabil o sursă livrescă, semnificații simbolice mai generale.

Metamorfoza nu a însemnat întotdeauna transformare miraculoasă, magică, arată Mihail Bahtin: ea a asimilat acest sens în perioada elenistică și romană, dar „învelișul mitologic al metamorfozei a evoluat în salturi, nu rectiliniu" (Bahtin 1982: 327). La Apuleius este accentuat caracterul ei autonom și izolat, desprinderea de cadrul cosmic mai larg și faptul că metamorfoza a devenit „o formă de înțelegere și reprezentare a *destinului particular al omului* (*Ibidem*: 327, subl. în text). Evoluția protagonistului este chiar substanța romanului, dar nu se poate vorbi despre *devenire* în sensul strict, pentru că tiparul acestui tip de roman se fundamentează pe succesiunea *criză și renaștere* (*Ibidem:* 329), care dezvoltă momentele neobișnuite, excepționale ale biografiei. Într-un sens mai profund, este vorba chiar de *moarte și înviere,* la un nivel simbolic. La fel ca în literatura hagiografică de mai târziu, romanul crizei integrează timpul aventurii și logica întâmplării într-o ordine superioară, în programul transcendent. Din perspectiva mântuirii finale, totul apare necesar și justificat, inclusiv ceea ce părea absurd și întâmplător. Hazardul este o iluzie, soarta oarbă a fost doar un instrument al destinului electiv, încununat de mântuire. Timpul aventurii sau al pătimirii unifică imaginile contradictorii ale omului: în hagiografie, imaginea păcătosului și apoi cea a sfântului. Axa romanescă previzibilă cuprinde momentele „vină-pedeapsă-ispășire-fericire" (Bahtin 1982: 334). Poate ar trebui să fim atenți și la deosebirile între *Metamorfozele* și ceea ce vor fi mai târziu viețile sfinților, chiar dacă legătura între metamorfoză și *metanoia* (*pocăință* și *convertire*) este foarte strânsă. Ar fi de ajuns să ne gândim la caracterul ezoteric al inițierii despre care vorbește romanul lui Apuleius în contrast cu natura perfect *exoterică*, deschisă și „universală" a conținuturilor învățăturii creștine despre care vorbesc viețile sfinților.

„Vina" lui Lucius nu este de la început atât de evidentă, și totuși viața pe care o duce, anterior metamorfozei, este o viață în rătăcire și eroare. Lucius era, fără îndoială, un tânăr educat și respectuos, dar care punea prea mare preț pe plăcerile senzuale, manifestând „fascinație

față de viciu", chiar dacă îl condamna, teoretic (Cizek 1994: 664). Transformarea în măgar îi va amplifica unele instincte (mai ales apetitul, dar și pulsiunea libidinală) dar îi va augmenta, după cum s-a văzut, prin intensitatea durerii, și conștiința morală, după cum îl va face mai înțelept și mai bun. Închis în corpul măgarului, el își păstrează curiozitatea, dar aceasta se rafinează, nu se mai confundă cu pasiunea aventurii, devine pasiune a observației, devine mai *umană*, orientată spre alteritate. Paradoxul face ca tocmai măgarul să fie mai „uman", prin sensibilitatea și conștiința lui, decât mulți din cei cu care are de-a face. Prin alegoria metamorfozei, Apuleius explorează și testează limitele condiției umane. Iar aceasta se îndeplinește cel mai bine din poziția de exterioritate pe care o presupune asinitatea lui Lucius. În sfârșit, curiozitatea impură de la început se sublimează ca sete mistică, aspirație platonică spre cunoașterea esențelor prin contopire cu divinul. Cunoașterea profundă, a paradigmelor, aceea care transformă sinele cunoscător, este o formă de mistagogie sau psihagogie și se traduce în inițierea filosofico-religioasă, tot o metamorfoză, dar interioară, spirituală, nu somatică. *Metanoia* este metamorfoză interioară, așa cum metamorfoza mitologică poate alegoriza „schimbarea gândirii", revelația, epifania, mutația de conștiință.

Simbolistica în romanul lui Apuleius este destul de pregnantă. În bestiarul mitologic, măgarul are semnificații numeroase. În Egipt și mai ales în isianism, acest animal simboliza răul sau păcatul, deoarece Seth-Typhon, fratele și ucigașul lui Osiris, se întrupa într-un măgar. Măgarul roșu e una din ființele cele mai periculoase pe care le întâlnește sufletul în călătoria de după moarte[57] (cf. Chevalier și

[57] Şi în alte culturi conotaţiile atribuite converg spre ignoranţă, neştiinţă, încăpăţânare, lubricitate, chiar tendinţe satanice şi asociere cu lumea de dincolo. În India, el este călărit de zeităţi funeste. Se crede că în creştinism va dobândi valori pozitive pentru că e un animal cristofor, dar, după alte interpretări, e vorba de fapt în continuare de aceleaşi puteri malefice, învinse, călărite de divinitatea soteriologică (Chevalier şi Gheerbrant 1995: 279). În *Coborârea în Infern,* Pausanias amintea măgarul alături de berbecii negri care trebuiau jertfiţi. În Grecia animalul avea un rol în cultele apolloniene (la Delphi erau jertfiţi măgari) şi era asociat şi cu Dionysos (*Ibidem*: 280). Avea şi semnificaţii chtoniene şi legate de fertilitate. Pentru că simboliza dominaţia instinctelor primare şi senzualitatea exacerbată, romanii le spuneau

Gheerbrant 1995: 279). În ansamblu, semnificațiile acestui simbol sunt complexe și contradictorii, ca ale mai tuturor arhetipurilor culturale. Ambivalența sau ambiguitatea sunt vizibile și în romanul lui Apuleius, dar în textura mai largă, inițiatică, faza lui zoomorfă coincide cu bestialitatea și demonia. Fără să pervertească interiorul, acestea îl țin totuși prizonier pe Lucius, îl hipnotizează atâta timp cât e captiv în corpul de măgar ca într-o închisoare sau un mormânt. Epitetul *aureus*, adăugat de posteritate este și el interesant: măgarul e de aur nu neapărat pentru că ar trimite la demonicul măgar roșcat, ci pentru că în el se găsește *in nuce*, așa cum a demonstrat Eugen Cizek în analizele citate, acea ființă care va cunoaște inițierea. S-au identificat și influențe din pitagoreism, prin intermediul teologiei egiptene, metamorfoza fiind asociată cu ideea de metempsihoză, de transmigrare a sufletului dintr-un corp în altul (Popa 1986: 229).

Trandafirul este un alt simbol polisemantic: e greu de spus care ar fi semnificația precisă în acest context (ar putea fi ocultă sau ezoterică), dar cu siguranță este una pozitivă. Lucius va fi salvat de ghirlanda pe care o purta sacerdotul zeiței Isis. Cultul trandafirului, sublinia Ivan Evseev, se regăsește și la Roma (Ovidiu îl numește „flos Veneris") și apoi în Evul Mediu, preluat de tradiția poetică, de misticismul creștin occidental și de heraldică (1994: 187). Se pot aminti motivul *carpe rosam* prin care poetul crepuscular Ausonius va reformula *topos*-ul horațian și apoi ronsardianul *cueillez, cuillez les roses*, romanul medieval alegoric *Roman de la Rose*, conceptul de *rosa mystica* etc. Alte dicționare de simboluri menționează și sărbătoarea romană *Rosalia*, o sărbătoare a morților (Biedermann 2002: 454).

Firește că în romanul lui Apuleius sunt actualizate nu atât semnificațiile hedonistice sau epicureice (asocierea cu Bacchus și Venera, cu vinul, dragostea și plăcerile ospățului, sau simbolistica efemerității celor lumești), cât conotațiile sacrale și ritualice, mistice și inițiatice. În plus, este semnificativ că *antidotul* metamorfozei nu e

prostituatelor și *asellae* iar în Orient pedeapsa pentru femeile adultere era legarea lor de spinarea unui măgar (Evseev 1994: 102). În *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare transformarea în măgar va figura stupiditatea și iraționalitatea dragostei superficiale.

simetric în raport cu instrumentul magic care a generat-o, nici prin natura lui nici prin modul utilizării. Alifia care l-a transformat în măgar i-a impregnat pielea și, într-un fel, i-a schimbat doar exteriorul, învelișul. În schimb, trandafirii trebuie *mâncați*, ingerați, ceea ce presupune asimilare, metabolism, deci schimbare profundă a neofitului. Lucius nu mai e același de dinainte de metamorfoză. Nu numai pentru că a fost marcat de experiența lui infernală ci și pentru că, ghidat fiind de divinitate, a început să fie modificat, remodelat în alt sens, captat în alt plan al ordinii cosmice. Trandafirul nu este un aliment obișnuit: de fapt, nu este aliment; este o hrană anormală și tocmai prin aceasta divină, cu atât mai prețioasă cu cât e accesibilă doar la momentul potrivit, când Lucius va fi cu adevărat pregătit să lepede pielea de măgar. Inițierea mistică în legătură cu care noi profanii nu trebuie să aflăm prea multe lucruri va desăvârși acest proces al evoluției ontologice.

Simbolistica metamorfozei se conturează și prin raporturile intratextuale care se stabilesc între elementele componente ale universului narativ. În economia romanului, basmul *Amor și Psyche* este mai mult decât o digresiune supradimensionată. Ca mit filosofic, este o *punere în abis*, o structură narativă aflată într-o relație de omologie sau izomorfism semantic cu tiparul inițiatic și simbolic al romanului. Potențează semnificațiile narației din ramă, le explicitează și le nuanțează (într-un fel, le și ambiguizează), confirmând statutul de *roman-căutare* al *Metamorfozelor*. Devine totuși mai puțin enigmatic dacă recurgem la simbologia platonică. Sufletul omenesc, figurat de Psyche, năzuiește spre iubirea divină (Amor), singura prin care poate accede din nou la lumea ideilor, a arhetipurilor, de care a fost despărțit prin încarnare.

Semnificațiile simbolice și filosofice ale romanului sunt cu atât mai interesante cu cât sunt revelate, până la un punct, de chiar structura narativă, generând astfel o auto-specularitate realmente „modernă”. Apuleius a scris așadar un roman inițiatic. Dacă Petronius submina, argumentează Cizek, profunzimea mitică și simbolică, orientându-se spre textura metonimică, a semnelor, Apuleius „recuperează mitul și alegoria” (1994: 663). Dar nu miturile „obosite” ale grecilor sau

Panteonul tradițional. Această figurație convențională avea un rol mai mult decorativ, livresc sau este de-a dreptul ironizată. În *Amor și Psyche* mitologemele sunt mai mult un pretext fabulativ pentru o subiacentă argumentație filosofică, enigmatică poate, dar tributară platonismului. De fapt, Apuleius folosește miturile în spiritul în care le folosea și Platon în dialoguri (mitul lui Er, mitul cavernei), pentru a plasticiza și a face mai accesibilă ideația filosofică. Apuleius își creează o mitologie personală, și o mitologie *romanescă* originală, care combină simbolistica inițiatică a idealismului platonic cu imaginarul mitologico-religios oriental, egiptean în primul rând. Sensul acestor elemente este soteriologic. Finalul romanului vorbește de o triplă inițiere, al căror preambul este revenirea lui Lucius la forma umană. Dar, de fapt, metamorfoza însăși, regresiunea subumană face parte din inițiere, fiind chiar etapa ei cea mai dură, și decisivă, ruptura de nivel, echivalentul unei catabaze și al morții simbolice. Astfel o definește, finalmente, chiar hermeneutica existențială a lui Lucius: „... miraculoasa-mi înviere și întoarcerea mea din infern" (Apuleius 1968: 299); sau și mai explicit: „Cheile Infernului ca și acelea ale mântuirii sunt în mâinile zeiței și însăși inițierea în misterele ei echivalează cu o moarte de bunăvoie și cu o viață care nu mai atârnă decât de bunăvoința ei" (*Ibidem*: 302). Ca operă literară, romanul nu se adresează, firește, doar adepților zeiței Isis. Inițierea are semnificații arhetipale și general-umane care transcend limitele sectare ale unei religii anume. *In nuce*, producția lui Apuleius este și un roman al formării sau un *Bildungsroman*, depășind și prin aceasta nivelul romanului (proto)picaresc, despre care s-a spus că e mai degrabă un roman al *de*formării.

Totul tinde aici spre teodicee, sau justificarea răului existențial în perspectiva ordinii transcendente, a unui plan providențial. De unde ambiguitatea termenilor „soartă" sau „destin", care semnifică, pe rând, întâmplare, accident, conjunctură „oarbă", arbitrară dar și iluminare, epifanie, revelație religioasă, electiune, promisiune divină, hărăzire. „Și mă gândeam în sinea mea că nu fără temei vechii înțelepți din cele mai depărtate vremuri și-au închipuit Destinul ca pe un orb" (*Ibidem*: 162); „cruda mea soartă", „veșnic grelele mele încercări" (*Ibidem*:

205) (sintagme care consacră sensul inițiatic al tribulațiilor lui Lucius), „când soarta se împotrivește, nimic nu-i reușește omului aici pe pământ” (*Ibidem*: 213);

> „Dar iată că ora ajutorului făgăduit de puternica și binevoitoarea zeiță se apropie, destinul avea deci să se împlinească. [...] căci după atâtea și atât de mari încercări ce suferisem, după atâtea primejdii ce înfruntasem, puteam în sfârșit, grație celei mai mari dintre zeițe, să ies biruitor din lupta mea cu nemilosul Destin” (*Ibidem*: 294).

Discursul preotului întărește aceste semnificații:

> „După atât de multe și felurite încercări, după atâtea lovituri grele ale Soartei, după toate îngrozitoarele furtuni care te-au aruncat încoace și încolo, în sfârșit, Lucius, ai ajuns în portul Odihnei și la altarul Îndurării! […] Dar în sfârșit, oarba soartă, urmărindu-te cu cel mai groaznice primejdii, te-a condus, fără să vrea și prin chiar excesul răutății sale, la această sfântă fericire” (*Ibidem*: 296).

Preotul face distincția între o soartă oarbă și o soartă „care vede totul limpede în viitor și luminează chiar pe ceilalți zei cu strălucirea luminii sale” (*Ibidem*: 296). Aceasta este, desigur, providența[58], care guvernează și destinul individual al lui Lucius, îi conferă sens, motivare, ordine (ascensională, climactică). În această logică, se poate afirma că Lucius nu era *predestinat* să decadă la starea animalică, dar divinitatea a convertit această regresiune a lui într-o descindere infernală cu final soteriologic.

Trebuie, așadar, să luăm în considerare „bivalența structurală a *Măgarului de aur*” (Cizek 1970: 148), în sensul unei duble articulări a mesajului, realistă și mistic-simbolică în același timp, și care este o performanță intertextuală, pentru că se bazează pe modele grecești pe care le amplifică, le rafinează și le infuzează cu noi sensuri. Faptul că

[58] Isis, ne spun specialiștii, era de altfel venerată și sub numele Isis-Týhe: „Tyche însăși, soarta oarbă și capricioasă a romanelor grecești, este biruită de protagonist pentru că ea este înlăturată printr-o mutație spectaculară de o Tyche-Isis conștientă, îndrumată de zeița egipteană” (Cizek 1970: 165).

Apuleius și-a sedus cititorii la început cu promisiunea unei lecturi desfătătoare (și implicit facile) i-a amăgit multă vreme și pe savanți, observa P. G. Walsh (2008: 780), cărora le-au scăpat „entuziasmele evanghelice" ale scriitorului și modul în care a transformat un divertisment narativ oarecare într-o „fabulă cu morală religioasă"; în schimb, ar trebui să apreciem cum se deghizează „utilitatea mesajului" sub „dulceața ficțiunilor", într-un „paralelism izbitor" cu *Gargantua și Pantagruel* (*Ibidem*). Ar trebui remarcat totuși că Rabelais vorbea chiar în prefață despre această dedublare a mesajului, în timp ce Apuleius ne surprinde abia la sfârșit cu semantismul mistic și inițiatic pe care îl atribuie texturii epice. Totuși, pentru cititorul alert, există numeroase semnale de-a lungul romanului care pregătesc acest „deus ex machina", sau cel puțin relectura retroactivă le poate decela, în lumina finalului apoteotic.

Pe lângă densitatea simbolurilor și a temelor mitice, *Măgarul de aur* impresionează și prin suplețea și atractivitatea narației[59] și, în ultimul timp, tot mai mult și prin rafinamentul intertextualității, prin subtilitatea aluziilor și a ironiei. Influența retoricii este și ea puternică. Dacă Jean Bayet afirma că scriitura lui Apuleius „vădește efortul făcut de un întreg secol pentru formarea «prozei artistice»"(1972: 675), Stephen Harrison (2015: XIII) a arătat că sofisticarea narativă a lui Apuleius a început să fie recunoscută abia în ultima jumătate de veac, după secole de subestimare, astfel încât eticheta de decadență, de marginalitate sau incoerență nu mai poate fi azi acceptată. Criticul britanic trece de altfel în revistă numeroasele studii recente care subliniază ancorarea intertextuală a romanului într-o bogată și complexă tradiție greco-latină: se poate infera că discursul epic (prin referiri, mai ales ironic-parodice, la *Odiseea* și *Eneida*), discursul tragic și cel romanesc anterior lui (mai ales în ipostaza romanului grec) dar și cel al elegiei de dragoste–sunt toate prezente, în „efigia" lor generică, în conglomeratul stilistic al *Metamorfozelor*.

[59] Alături de *Satiriconul* lui Petronius, a fost una din sursele de inspirație ale romanului picaresc, care va înflori în literatura spaniolă și apoi universală începând cu secolul al XVI-lea.

4. Franz Kafka, *Metamorfoza*

Cele mai variate filosofii și curente religioase sau ideologii au fost invocate pentru a explica simbolistica absconsă a lui Franz Kafka: de la talmudism, Kabbala și gnoză la marxism. Reversul acestor interpretări care construiesc un Kafka *ezoteric* este reprezentat de atitudinea lui Albérès, pentru care Kafka „a scris povestiri *inexplicabile*" (de unde până atunci povestirea fusese o „explicație a vieții") (Albérès 1968: 221). Operele lui nu ar avea „nici un sens simbolic, limpede și definisabil în același timp, prin intermediul simbolului" (*Ibidem*: 223). Ar trebui să acceptăm că, subsidiar nihilismului pe care i-l atribuie, Kafka a refuzat premeditat orice semnificație. Ar fi expresia radicală a absurdului:

> „Kafka n-a încercat deci să studieze niciodată, nici măcar sub o formă alegorică, deghizată, harul, păcatul, derelicțiunea etc. El n-a voit să exprime vreo filozofie, nici să dea o imagine literară a propriei sale condiții […]. În schimb, a *construit deliberat povestiri ininteligibile*, pentru a le salva de orice interpretare" (*Ibidem*: 225).

E totuși greu să subscrii la această opinie, e prea puțin pentru a justifica impactul puternic pe care proza lui Kafka îl are, invariabil, asupra oricărui cititor cât de cât sensibil și cultivat. Chiar dacă mult mai nuanțat, Harold Bloom înclină spre aceeași interpretare să-i zicem *apofatică*[60]: el asociază (doar superficial) literatura acestuia cu teologia negativă, dar afirmă că „scriitorul central al epocii haotice" (Bloom 1998: 359) și-a făcut din literatură religie: „Nu există teofanie la Kafka […]; singurul legământ în care el credea a fost cel făcut cu propria operă" (*Ibidem*: 359). În schimb, Vera Călin (1969) îl integrează în tradiția alegorică, așadar într-o modalitate de expresie care echivalează, am zice, cu maximum de intenționalitate simbolică. E adevărat că alegoria modernă este tot mai polisemantică, mai ambiguă, după cum cu subtilitate a demonstrat autoarea, dar nu ne putem imagina o alegorie a-semantică. Dacă nu se poate vorbi de o „filosofie" sistematică, există însă o ideație, oricât de vagă,

[60] Vezi si Deleuze si Guattari – Kafka trebuie experiat, nu interpretat.

alambicată, autocontradictorie ar fi ea, prin care va fi posibilă (sau nu) și decodarea simbolurilor. În virtutea caracterului de operă deschisă pe care îl deține textul kafkian, se pot face așadar referiri la un orizont de interpretare mai rar invocat în legătură cu opera scriitorului austriac, în speță creștinismul ortodox. În acest caz, sigur că nu poate fi vorba de influență propriu-zisă, ci de folosirea unui cadru interpretativ derivat din antropologia răsăriteană apt să aducă o nouă lumină în scriitura multiformă și multivalentă a lui Kafka.

În nuvela *Metamorfoza* (*Die Verwandlung*) (scrisă în 1912 și publicată în 1915), transformarea protagonistului Gregor Samsa are, desigur, semnificații distincte în raport cu ceea ce vedeam la Ovidiu sau Apuleius. E vorba de o cu totul altă sintaxă narativă decât aceea a mitului tradițional sau a romanescului mistagogic, cu un *background* mental, cultural, ideologic profund diferit. Nu putem ignora ruptura profundă între *ethos*-ul cultural antic și cel modern. În modernism și în special în existențialism, condiția umană este proiectată într-un orizont tragic și absurd, simbolistica fiind primordial disforică, negativă (cel puțin aparent). Metamorfoza ireversibilă a lui Gregor ar fi astfel emblematică pentru înstrăinarea omului modern, lipsit de relația vie cu sacrul, mai precis cu Dumnezeul-persoană (substituit de o „transcendență goală" sau un concept surogat, cum este chiar *indestructibilul*[61] kafkian). Walter H. Sokel (1983) a demonstrat cum alienarea lui Gregor Samsa este permeabilă și la o abordare marxistă (roadele muncii tânărului sunt *expropriate* de tatăl lui, a cărui datorie o plătește, și de diverși agenți ai capitalismului), dar și la una mitică, prin care se realizează conexiunea cu mitul originar, biblic (mărul aruncat de tată, care rămâne în spatele coleopterei, ar întruchipa vina părintească încorporată, asumată de fiu).

[61] Harold Bloom își axează analiza pe noțiunea *indestructibilului* la Kafka, pe care însă, în măsura în care îl videază de sensul sacramental, îl absoarbe în propria marotă critică a canonicității (cf. *Kafka: Răbdare canonică și „indestructibilitate"*, în Bloom 1998: 350-361). El pornește de la anumite aforisme ale scriitorului: „A crede înseamnă a elibera elementul indestructibil din fiecare, sau mai bine zis, a fi indestructibil sau și mai bine zis a fi."; „Omul nu poate trăi fără credinţă permanentă în ceva indestructibil din sine însuși, deși atât credința aceasta cât și elementul indestructibil îi pot rămâne permanent ascunse. O modalitate de exprimare ar putea să fie totuși credinţa într-un Dumnezeu personal"; „Indestructibilul este unul: este fiecare ființă umană în parte și, în același timp, este comun tuturor, de aici și uniunea indivizibilă dintre toate ființele umane" (apud Bloom 1998: 356).

Deși abordarea psihanalitică în cazul lui Kafka nu este chiar adecvată, tocmai pentru că pare atât de la îndemână, atât de „necesară", nu putem să nu punem viziunile lui de coșmar pe seama unei sensibilități cvasi-maladive, foarte acute, foarte particulare. În același timp, în tortura mentală a scriitorului se cuprinde tot infernul omului modern, ceea ce transformă chiar teratologia ficțională într-o cale de explorare ontologică:

> „Lumea monstruoasă pe care o am în cap. Cum să o eliberez însă, cum să mă eliberez, fără să mă sparg în bucăți. De o mie de ori mai bine să mă sfâșii astfel decât să o țin sau să o îngrop în mine. Pentru asta sunt aici, asta e limpede" (Kafka 1984: 112).

Mai mult decât orice afecțiune psihică sau „complex" psihologic care pot fi identificate în scriitura lui, „patologia" pe care i-o putem atribui acestui scriitor este aceea specifică personalității creatoare, văzută încă din antichitate ca dispoziție umorală a intelectualului: e vorba de melancolie sau *umoarea neagră*. *Akedia, taedium vitae, ennui* - ar putea caracteriza de asemenea ceea ce descrie el în *Jurnal*. De pildă, plictiseala profundă (*akedia* era definită și ca „trândăvie"), lipsa de interes pentru viață, refuzul empatiei. Acestea se justifică însă prin concentrarea extremă pe care i-o pretindea actul scrierii, după cum rezultă dintr-o însemnare din 21 iulie 1913:

> „Urăsc tot ce nu are legătură cu literatura; mă plictisește să întrețin conversații (chiar în legătură cu literatura), mă plictisește să fac vizite, suferințele și bucuriile rudelor mele mă plictisesc până în adâncul sufletului. Conversațiile îmi răpesc tot ce e important, serios, adevărat, din ce gândesc" (Kafka 1984: 114).

Ținând cont că în nuvelă deficitul de afecțiune aparține familiei, se pune întrebarea ce implicații are acest lucru pentru interpretarea (posibilă, și legitimă și ea până la un punct) care vede în Gregor o alegorie a artistului neînțeles? Nu este vorba, în citatul de mai sus, de aroganță (sau de un elitism romantic al genialității creatoare), pentru

că percepția de sine a lui Kafka este cu totul lipsită de complezență, și în același timp simptomatică pentru omul atins de *akedie*:

> „În fond, eu sunt un om incapabil, ignorant, care dacă n-ar fi fost silit - fără nici un merit propriu și conștient de constrângere - să meargă la școală, ar fi fost în stare doar să se aciuiască într-un coteț de câine, și de acolo să iasă când i s-ar fi adus de mâncare, și să sară la loc înăuntru după ce ar fi înghițit-o" (*Ibidem*: 124).

Astfel de revelații sunt importante și pentru analiza *Metamorfozei*, unde sensurile (atât de absconse dar și de diverse) ale transformării protagonistului se „desfac" în procesul interacțiunii cu ceilalți, în dinamica afectivității (dar și a ne-iubirii) intrafamiliale, a dependenței și co-dependenței materiale, fizice, emoționale etc.

Teratologia kafkiană își găsește, fără îndoială, expresia paradigmatică în *Metamorfoza*. Nuvela se subordonează poeticii fantasticului dar și mai mult *straniului*, fantasticului ne-*motivat* (Călin 1973: 183-205) (în sensul unei motivări narative). Dacă la Ovidiu și Apuleius metamorfoza era descrisă ca un proces stadial, cu atenție pentru toate părțile corpului afectate de transformare, la Kafka acest proces a survenit înainte de începutul povestirii, este un fapt împlinit (sau poate că totuși nu, de vreme ce e nevoie de timp pentru ca Gregor Samsa, tânărul comis-voiajor, să descopere „resursele" fiziologiei lui modificate). Fiind un animal cu conștiință și sensibilitate umană, ca și Lucius al lui Apuleius, este vorba mai degrabă de hibriditate decât de o metamorfoză completă[62]. În noua lui ipostază animală, Gregor păstrează nu numai conștiința umană, ci și unele vulnerabilități ale vechii lui fiziologii, de pildă dificultățile de respirație. Tzvetan Todorov (1970: 179-180) a surprins foarte bine, în studiul său despre fantastic, ce mutație aduce nuvela lui Kafka în codificarea genului: este vorba de o *naturalizare* a supranaturalului, *adaptarea* personajelor la irumperea fantasticului fiind opusul *ezitării* care

[62] Gallagher (2009: 149) consideră că este vorba de o metamorfoză incompletă, fluctuând între om și monstru, ceea ce antrenează responsabilitatea legală a membrilor familiei lui pentru omucidere.

caracterizează povestirea fantastică tradițională. Tocmai această bizarerie comportamentală (faptul că Gregor și ceilalți nu sunt suficient de uimiți și se adaptează prea ușor la noua condiție a protagonistului) introduce un nou nivel al fantasticului, de data aceasta în textura unei narații perfect realiste.

Cu lux de amănunte, ne sunt descrise eforturile lui Gregor de a se da jos din pat, îngrijorările lui legate de pierderea trenului și de faptul că încă nu și-a împachetat mostrele sau că va fi mustrat de șefi pentru întârziere. După ce a înțeles că totuși nu este un coșmar sau o halucinație, nu-i rămâne decât să aștepte reacțiile celorlalți ca să decidă ce semnificație are teribilul eveniment pentru existența lui. De aici ne putem face o idee despre lipsa lui de autonomie în raport cu grupul familial și cu lumea dinafară, ale cărei exigențe exagerate sunt reprezentate de procuristul venit să verifice de ce absentează funcționarul. Sfera publică și sfera privată se confundă astfel într-un mod neliniștitor, stabilind o opoziție totală între Gregor-gângania și ceea ce este înafara ușii lui închise:

> „Voia într-adevăr să deschidă ușa, să-și facă apariția și să-i vorbească procuristului: era nerăbdător să vadă ce vor spune când vor da cu ochii de el, toți cei care-l chemau atât de insistent. Dacă se vor înspăimânta, atunci va însemna că nu mai are nicio răspundere, și că poate să fie liniștit. Iar dacă vor primi totul cu bine, atunci nu va mai avea nici un motiv de îngrijorare și, grăbindu-se puțintel, va putea ajunge într-adevăr la gară, înainte de ora opt" (Kafka, *Metamorfoza*, în vol. *Colonia penitenciară,* 1990: 26-27).

Cuvântul-cheie este aici „răspundere": înțelegem că Gregor aspira de fapt să se elibereze de responsabilitățile existenței lui istovitoare. Metamorfoza dobândește astfel dubla funcție de a exprima alienarea dar și dorința de evadare. Deleuze și Guattari, care vedeau în Kafka un autor integral „politic", remarcă relevanța mai largă a acestei pseudo-salvări, care se manifestă dincolo de oedipianism: „… întreaga devenire-animal a lui Gregor, devenirea lui coleopteră, păianjen,

libarcă, trasând linia de fugă intensă față de triunghiul familial, dar mai ales față de cel birocratic și comercial" (Deleuze și Guattari 2007: 25).

Într-un fel, metamorfoza este și un test pentru familia lui Gregor dar și pentru el însuși și pentru iluziile pe care le-a întreținut în legătură cu iubirea părinților și a surorii pentru el. În cursul celor câteva luni de viață animală care i-au mai rămas, va afla că iubirea familiei a fost o iubire condiționată și interesată. În eforturile lui de a-și începe viața de insectă uriașă, Gregor chiar se gândea cât de ușor ar fi pentru doi bărbați puternici, de pildă tatăl lui și încă altcineva, de a-l ridica pe brațe de pe pat. Știind ce se va întâmpla în continuare, și cât de dură va fi atitudinea tatălui față de el, se poate spune că o astfel de reflecție certifică orbirea lui Gregor. Mai târziu își va aminti cât de entuziasmați erau la început părinții de banii pe care îi aducea el acasă, pentru ca apoi să se obișnuiască și să nu mai aprecieze atențiile lui (un mecanism psihologic destul de răspândit, de altfel). Tot un indiciu de „orbire" spirituală este și perseverența lui Gregor de a-i ține procuristului un discurs foarte bine construit retoric, destinat să-l determine pe acesta să nu-i pericliteze situația la serviciu, deși vede bine cât de îngrozit e acesta când coleoptera se îndreaptă spre el. Scena este de fapt o mostră strălucită de umor negru kafkian. Personajul ar putea fi și o ipostaziere a arhetipului naivului, a inocentului rătăcit într-o lume cinică (dar ca și alte interpretări posibile, și această ipoteză se dizolvă repede, în rizomul semnificant și în stranietatea totală a nuvelei).

Totul este aici paradoxal, răsturnat și nefiresc: „monstrul" Gregor e plin de afecțiune pentru familia lui, pentru care se sacrifică de altfel de ani de zile, în timp ce părinții și sora abia își înving dezgustul, iar tatăl chiar îl lovește. Astfel, adevărații monștri ar fi ceilalți. Dintre toți, insecta e cea mai „umană". Cel puțin aceasta este perspectiva lui Vladimir Nabokov: Gregor este o „ființă umană deghizată în insectă; membrii familiei sale sunt insecte deghizate în oameni" (Nabokov 2004: 221). Ceea ce descrie însă Kafka este și o criză extremă, o situație-limită prin care se „judecă" relațiile și se măsoară iubirea. Introspecția căreia i se va dedica Gregor, însoțită de analiza mentală tot mai intensă a raporturilor cu familia lui, confirmă

unele descoperiri ale neuroștiinței moderne legate de intensificarea rețelelor sociale în creierul expus izolării (cf. Mishara 2012).

Maladia simbolizată (poate) de regresiunea animală pare să țină de o patologie *relațională*[63]: perceput ca insectă (adică ființă insignifiantă, devalorizată), începe să se simtă ca atare, interiorizând imaginea negativă a celorlalți. E vorba de un blocaj comunicațional total: „insecta" îi înțelege, fără ca ei să bănuiască asta. (Gregor încearcă să vorbească, dar noua lui fiziologie nu-i permite. Sau mai bine zis crede că vorbește, dar ceea ce emite este de fapt un „piuit"). Cu siguranță, mulți oameni care sunt victima unor boli mutilante sau a unor boli psihice se simt asemănător, dacă se întâmplă să fie îngrijiți de ceilalți exclusiv ca niște *corpuri*. Pierderea omenescului survine atunci când dispare calitatea de *persoană*, de *tu* al unui dialog. În același timp, animalizarea este produsul unei acțiuni intersubiective: un *verdict* exterior, asumat și confirmat de victimă. În acest caz, „monstru" este eticheta stigmatizantă care se folosește pentru dezumanizarea totală a celor diferiți. După luni de conviețuire cu „gângania", atunci când acesta le tulbură liniștea, arătându-se în fața chiriașilor, Grete, sora lui Gregor, are o izbucnire de furie, hotărând că *monstrul* acesta nu e Gregor:

> „Nu vreau să rostesc numele fratelui meu în fața acestui monstru, de aceea spun numai atât: trebuie să căutăm să ne descotorosim de el. Am încercat tot ceea ce era omenește cu putință pentru a-l îngriji și a-l suporta, cred că nimeni nu ne poate reproșa nimic. [...] Trebuie să te eliberezi de gândul că el este Gregor. Toată nenorocirea noastră provine din faptul că am crezut atâta vreme acest lucru. Dar cum ar putea să fie Gregor? Dacă ar fi fost el, ar fi înțeles de mult că nu e posibilă conviețuirea între oameni și astfel de animale și ar fi plecat de bunăvoie" (Kafka 1990: 62-63)[64].

[63] Kevin W. Sweeney (2013) face referire la teoria construcționismului social, prin care identitatea individului se configurează și se legitimează prin intermediul celorlalți. În universul *Metamorfozei*, tocmai ambiguitatea între om și animal este terenul de confruntare al teoriilor identitare.

[64] Argumentul ei este, bineînțeles, absurd, pentru că de fiecare dată când Gregor a ieșit din cameră a fost împins cu violență înapoi de tatăl lui, iar ușa a fost închisă pe dinafară de acesta sau de ea însăși.

Episodul este cu atât mai dramatic cu cât Gregor ieșise din cameră tocmai sub impulsul unei efuziuni de dragoste față de sora lui, sub efectul melodiei pe care aceasta o interpreta la vioară pentru plăcerea celor trei bărboși cărora le fusese închiriată o cameră și care acum deveniseră un fel de stăpâni ai casei.

E ușor de extins această realitate a stigmatizării la situația evreului, persecutat de alți membri ai *familiei* umane, dar în nuvela *Metamorfoza* e vorba de o familie de creștini (sora lui îi invocă pe sfinți când face curățenie în camera lui, și toți își fac cruce, mulțumind lui Dumnezeu când scapă de Gregor). În finalul nuvelei, epuizat de foame, de oboseală și, desigur, și de singurătate (în același timp ca urmare a infectării ranei făcute de mărul aruncat în spate de tatăl său), Gregor se stinge, dar nu înainte de a se mai gândi odată cu drag la familia lui: „Își aminti din nou de familie, cu duioșie și cu dragoste. Știa și el că trebuie să dispară și hotărârea lui era mai fermă chiar decât cea a surorii sale" (Kafka 1990: 640). Am zice că Gregor Samsa e un sfânt. El realizează în final, dincolo de o simplă etică a datoriei, idealul dragostei *agapé*, care „îndelung rabdă…nu caută ale sale, nu se aprinde de mânie, nu gândește rău…" (I *Corinteni* 4-5). Avem însă și câteva indicii, oricât de indirecte, că tânărul acumulase anumite frustrări. Chiar din primele pagini, când constatase metamorfoza fără s-o asimileze în conștiință, reflecta asupra serviciului de comis-voiajor, atât de obositor și lipsit de satisfacții (Gregor își luase această slujbă pentru a plăti datoria tatălui său, care dăduse faliment cu cinci ani în urmă). Cu timpul, auzind din camera lui conversațiile de la cină, își dă seama că familia mai avea de fapt un capital, de care nu știuse nimic, dar alungă repede gândul că aceasta l-ar fi putut elibera mai ușor de corvoada lui.

La toate acestea se adaugă frustrarea erotică, sugerată de tabloul cu femeia în blănuri (un decupaj dintr-o revistă, căruia tânărul îi făcuse o ramă pirogravată). Va fi singurul element de mobilier la care Gregor nu se va îndura să renunțe, după ce sora și mama lui hotărâseră să-i elibereze camera ca să aibă mai mult loc să-și practice cățăratul. Ca să-și comunice dorința de a păstra tabloul, el se va lipi cu burta de sticla acestuia, ceea ce-i va provoca mamei lui o nouă criză de leșin.

(Urmărind-o pe sora lui care căuta săruri pentru mamă, Gregor se va trezi înafara propriei camere, stârnind astfel suspiciunile tatălui, care îl va „bombarda" cu mere.) O altă potențială frustrare, care nu-și găsește niciodată expresia directă[65], este și eșecul lui Gregor de a-și întemeia propria familie, în virtutea tocmai a „înrobirii" lui, prin profesia de comis-voiajor, la firma creditorului tatălui său.

Situația lui Kafka era asemănătoare până la un punct, în sensul că și el a locuit până târziu cu familia și s-a simțit alienat de o slujbă care nu-i lăsa destul timp să scrie. Faptul că nu s-a căsătorit trebuie pus însă pe seama unor frâne interioare (despre care aflăm destule din scrisori și jurnal) decât pe seama unor presiuni exercitate de familie. În acest punct trebuie spus că, dincolo de identificarea aparentă între protagonist și *persona* biografică a autorului, psihologia lui Gregor așa cum emerge din nuvelă este mai aproape de a unui *Everyman* specific unui tip de realism minimalist (se aproprie mai degrabă de „oamenii de prisos" din literatura rusă, sau de unii funcționari cehovieni sau gogolieni)[66] decât de personalitatea idiosincratică și complicată a scriitorului praghez.

Alte dovezi că sentimentele lui Gregor față de familie ar putea fi ambivalente: pe măsură ce tatăl, mama și sora își dovedesc lor înșile că se pot descurca singuri, prin slujbele pe care și le-au luat,[67]

---

[65] În monologurile lui interioare, care au loc în întunericul camerei sale, Gregor-gângania își amintește de planurile lui de viitor, care au legătură toate cu familia lui, și nu cu el însuși. Cea mai arzătoare dorință a lui era s-o trimită pe Grete la conservator, și intenționa să anunțe acest lucru ca pe o surpriză, la masa de Crăciun. Că dorința lui Gregor de a avea o viață independentă ar fi putut fi văzută ca o amenințare pentru familia lui se poate intui din povestirea *Verdictul,* unde planurile matrimoniale ale protagonistului sunt cele care antrenează „condamnarea" oedipiană. Pe de altă parte, unii critici au perceput și unele inflexiuni de-a dreptul incestuoase în relația între Gregor și Grete.

[66] În acest sens, este interesantă apropierea realizată de Nabokov între *Mantaua* lui Gogol și *Metamorfoza* lui Kafka, ambele opuse tipului de fantastic propus de *Dr. Jekyll și Mr. Hyde* al lui Stevenson: „În *Mantaua* și în *Metamorfoza* există o figură centrală, dotată cu o anumită cantitate de patos uman, printre figuri grotești, fără inimă […]. Frumusețea coșmarurilor lui Kafka și Gogol constă în faptul că personajul principal încearcă să iasă din acea lume, să scoată masca, să transceandă haina sau carapacea. Dar în povestea lui Stevenson nu există nimic din această unitate și nimic din acest contrast" (Nabokov 2004*:* 198).

[67] Tatăl, care părea atât de neputincios, este acum paznic la bancă, impozant în uniforma lui cu nasturi aurii, pe care nu o părăsește nici acasă, mama cea astmatică și

raporturile cu Gregor se schimbă din nou – intervine resemnarea, apatia, indiferența, iar din partea Gretei, care își asumase rolul de îngrijitoare, chiar neglijența crasă (nu-i mai curăță camera, îi lasă în grabă ceva de mâncare și nu-i pasă dacă o găsește neatinsă…). Trăirile lui Gregor se schimbă și ele: după ce, la început, orice discuție între părinți despre greutăți materiale îl arunca în deprimare din cauza vinovăției pe care o simțea, ajunge să le reproșeze în minte că nu închid ușa atunci când au discuții jignitoare pentru el (de pildă, când sora lui face o criză de isterie pentru că vrea să păstreze monopolul asupra „îngrijirii" lui Gregor) sau visează să meargă în cămară și să-și ia ce i se cuvine, deși știe că nu mai poate mânca acele alimente, și de altfel i-a dispărut și apetitul. Abia înainte de moarte sufletul lui va fi din nou inundat de dragostea față de familie, deși cruzimea lor era ceea ce, în mare măsură, îl și condamnase. Aici trebuie, firește, să avem grijă să nu condamnăm, la rândul nostru, cu prea mare ușurință, celelalte personaje, pentru că aspectul lui Gregor este de așa natură (sau alteritatea pe care a ajuns s-o întruchipeze este atât de radicală) încât identificarea cu el este foarte dificilă și, deși evenimentele sunt descrise în cea mai mare parte din perspectiva protagonistului, nu este imposibil să ne punem în pielea membrilor familiei. Până la un punct. Pentru că nu poate să nu ne șocheze totuși modul în care la sfârșit vor trata corpul lui Gregor ca pe un deșeu – ba chiar se vor simți ofensați atunci când femeia de serviciu va încerca să le explice cum s-a descotorosit de „chestia aia de dincolo" (Kafka 1990: 68). Nu se pune în nici un caz problema de a marca moartea lui Gregor printr-o perioadă de doliu, dimpotrivă, toți trei se simt îndreptățiți să-și ia liber de la serviciu sub pretextul bolii și să-și ofere o zi de vacanță în afara orașului. Cu această ocazie părinții vor observa că fiica lor a crescut și că e timpul să-i caute un soț. Contrastul e atât de mare între modul în care e tratat Gregor și cel în care ceilalți trei membri ai familiei se tratează unul pe altul (cu maximă deferență, cu manifestări fizice de afecțiune) încât povestea apare uneori ca un fel de reverie masochistă (și implicit narcisică) a unui subiect care se victimizează, care se vede exclus cu totul de la festinul vieții.

---

hiper-sensibilă face broderie fină pentru familii bogate, iar sora cea răsfățată a devenit vânzătoare, în timp ce seara învață stenografie și franceză, în speranța de a găsi o slujbă mai bună ca secretară.

Se insinuează și ideea că ignorarea propriilor nevoi și aspirații poate duce la o existență inautentică, deși omul se amăgește cu *ideologia* sacrificiului pentru cei dragi. În acest caz, metamorfoza poate fi o formă (tragică și dezastruoasă) de evaziune, așa cum este și „nebunia" la modul cel mai general (la un nivel foarte adânc al ființei, putem spune că omul *decide* să înnebunească). Firește, aceasta este o falsă ieșire, dar e singura pe care sinele lui neîmplinit și hărțuit o poate vedea. Aparent victimă pasivă a unui proces pe care nu l-a putut controla, Gregor *se sustrage* pur și simplu condiției umane și exigențelor ei atât de înalte. Pentru că a fi om presupune o imensă responsabilitate: aplicând concepte ale antropologiei creștine răsăritene, dacă nu reușește să împlinească proiectul ontologic exprimat de *theosis* sau *îndumnezeire* (sau măcar să se angajeze pe această cale), omul decade în subuman, și, de fapt, mai jos de animalitate. În cadrul acestei degringolade interioare, metamorfoza nu face decât să exteriorizeze interiorul: cade masca omenească și se revelează esența non-umană, degradată. Este vorba de metaforizarea somatică a dezintegrării psihice și spirituale. Înseamnă oare asta că Gregor avea (sau căpătase) o psihologie de coleopteră? Subtila ironie care se poate detecta în prezentarea monologurilor lui ne poate face să credem că acest sentimentalism ieftin (cel puțin în aparență) este motivația degradării, și nu refularea unor pulsiuni sau o culpă oarecare (în afară, desigur, de aceea, ontologică și ininteligibilă, sugerată și în *Procesul*). În orice caz, animalic nu este la Kafka *instinctul*: el respingea teoria psihanalitică, de care avea cunoștință. *Un artist al foamei* (Kafka 1990: 124-134) prezintă un ascet redutabil, un om care aparent a triumfat asupra instinctului (asupra unei pulsiuni vitale, chiar), și care totuși e un fel de animal de circ. Stă în cușcă, asemenea „celorlalte" animale, care, de fapt, îi sunt preferate de vizitatori. Arta lui nu e perfectă, consideră el, pentru că îi e *ușor* să postească. La sfârșit, înainte să-și dea sufletul, după ce toată lumea uitase de el, îi spune îngrijitorului care voia să folosească cușca pentru o panteră tânără, că își cere iertare de la toți. Se simte ca un șarlatan: singurul motiv al înfometării lui era că nu găsise mâncarea care să-i placă. Asemenea lui Joseph K. din *Procesul*, asemenea lui Gregor Samsa din

Metamorfoza, personajul din *Un artist al foamei* nu a găsit o modalitate de a-și *justifica* existența. Tema hranei este foarte importantă și în *Metamorfoza*: Gregor se adaptează la noul lui organism, observă că nu-i mai plac aceleași lucruri ca înainte, preferă resturile, mâncărurile putrede, stricate. Se știe că și modul de a se hrăni face parte din definiția culturală a omului: a mânca omenește presupune un ceremonial, uneori rugăciune (mulțumire - căci asta înseamnă în greacă *euharistie*) și, cel mai important, presupune *comuniune* (topos-ul convivialității, al ospățului este bine reprezentat în literatura universală). Izolat în camera lui, Gregor ar trebui să se hrănească din ceea ce îi împinge înăuntru sora lui (la început cu o anumită grijă, apoi din ce în ce mai indiferent și *în silă*), în timp ce familia continuă ritualul mesei împreună (un simulacru de comuniune, acest ritual se degradează și el treptat). Pe zi ce trece Gregor descoperă că îi e imposibil să mănânce[68], deși continuă să-i fie foame; chiar după ce observă că Gregor nu mai mănâncă, Grete nu ia nici o măsură. Practic, Gregor moare de inaniție, el care fusese atâta vreme *hrănitorul* familiei sale.

Emergența simbolismului teriomorf este semnul incontestabil al crizei spirituale: „Apariția animalității în conștiință e așadar simptomul unei depresiuni a persoanei până la treapta anxietății" (Durand 1998: 72). *Vizuina, Cercetările unui câine, Cântăreața Iosefina sau neamul șoarecilor* sunt alte povestiri kafkiene care folosesc o convenție pseudo-fabulistică, personajele fiind animale - *raisonneuri*. Surprinzătoarea *umanitate* a animalelor este și un mod de a figura, *à rebours*, animalitatea oamenilor. De fapt, ar fi nevoie de o altă categorie ontologică, de vreme ce Kafka nu conotează negativ animalicul. Această categorie este, desigur, *monstruosul*, și el ambivalent, pentru că poate fi deopotrivă terifiant[69] dar și înduioșător (dacă luăm în considerare că un om cu sensibilitate autentic umană

[68] Într-una din zile îi observă prin crăpătura uşii pe cei trei chiriaşi - trei bărbaţi aproape identici, toţi cu bărbi, oameni care se comportă ca nişte mecanisme - cum *înfulecă* din ceea ce le-a gătit familia lui, în tăcere deplină. Se îngrozeşte de „scrâşnetul dinţilor" acestor oameni străini (cf. Kafka 1990: 58).

[69] Gregor se trezeşte metamorfozat într-o „gânganie *înspăimântătoare*" (Kafka 1990: 17).

este prizonier în corpul unui „gândac”[70] uriaș). Așadar, monstruosul survine atunci când creatura rezultată în urma metamorfozei nu mai este nici om nici animal: omenescul și animalicul interferează.

Dar monstruosul nu îmbracă, în general, la Kafka, o formă grotesc-sublimă, impresionantă, ostentativ-tragică. O altă scurtă compoziție, foarte „urmuziană”, neliniștitoare prin sugestia de reificare a umanului pe care o conține, este *Odradek*. Acest ciudat personaj ar putea fi o personificare a „id”-ului subconștient; pulsiunea oarbă care, *horribile dictu*, supraviețuiește individului. Poate că Odradek este de fapt fața degradată a *indestructibilului*. Odradek este o *ființă* care are „înfățișarea unei bobine turtite în formă de stea”; totul pare

> „lipsit de sens, dar în felul său complet. Nu s-ar putea să i se adauge ceva, cu atât mai mult cu cât Odradek este extraordinar de agil și de nepătruns. (...) Degeaba mă întreb ce va ajunge. Poate măcar să moară? Tot ceea ce moare a cunoscut un fel de scop, un fel de activitate care l-a consumat: nu este cazul pentru Odradek. […] El nu strică, poate, nimănui, dar gândul numai că ar putea să-mi supraviețuiască, ideea aceasta îmi este aproape dureroasă” (Kafka 1968: 339-340).

Prietenul și executorul testamentar al lui Kafka, scriitorul Max Brod susținea că aspirația autentică a lui Kafka era *sfințenia* (*Franz*

[70] Sunt atâtea controverse în critică legate de specia de coleopteră pe care ar trebui s-o reprezinte Gregor, încât de fiecare dată când se folosesc termeni ca *insectă* sau *gândac*, aceștia trebuie luați cu mari rezerve. Traducerea prin „gânganie” (iar în engleză prin „vermin”) pare să fie cea mai inspirată, pentru că lasă lucrurile într-o nedeterminare pe care Kafka însuși și-a dorit-o (se știe, de asemenea, că a respins propunerea ca ilustrația de pe copertă să fie un gândac, pentru că se risca astfel să se impună cititorilor o anumită imagine asupra noii identități a lui Gregor). Deși ni se dau destule detalii despre fiziologia lui non-umană (multele picioruțe, pântecul și spatele bombat, sau chiar termenul „cărăbuș”, pe care îl va folosi, „afectuos”, slujnica spre sfârșit) acestea sunt oarecum contradictorii pentru specialiști, și nu conduc la o identitate entomologică precisă. S-a opinat chiar că ar putea fi vorba de o specie de păianjen sau de un păduche (în cazul acesta, ar fi mai clară logica metamorfozei ca literalizare a unei insulte). Nabokov, care avea și pasiunea entomologiei, argumentează că aparține speciei artropodelor, că nu este un gândac de bucătărie, cum au considerat unii critici, dar că este „un gândac maro, convex, de mărimea unui câine” și care în plus este „foarte lat” (2004: 202). Nabokov mai emite și ipoteza, care pare totuși o suprainterpretare, că Gregor a avut tot timpul aripi, dar nu a fost conștient de asta (*Ibidem*).

Kafka, apud Sokel 1959: 161), ceea ce face ca interpretarea strict estetică să fie inadecvată. George Steiner identifica la Kafka o structură de „anecdotă alegorică și anagogică" (Steiner 1983: 97). *Castelul* a fost citit ca o parabolă gnoseologică, *Procesul*, ca o teodicee în cheie existențialistă[71]. Dimensiunea spirituală, a căutării metafizice, este în centrul ideației sale. Poate cea mai surprinzătoare comparație pe care am întâlnit-o (aptă să surprindă plenar acest miez „spiritual" în lumile stranii pe care le-a construit Kafka) este cea pe care o găsim la Nicolae Steindhardt: nu sunt apropiate scrierile lui Kafka de *Biblie* (demersul lui Frye), ci suntem îndemnați să ne reprezentăm moartea lui Iisus Hristos, atât de parcimonios descrisă în *Evanghelii*, ca pe un episod *kafkian* (coșmaresc, îngrozitor de degradant și aparent lipsit de speranță). Analogia se găsește în interiorul altei comparații, între moartea lui Socrate și moartea lui Iisus Hristos. Kafkianismul este *tertium comparationis*:

> „Hristos moare ca un nelegiuit și un netrebnic, Socrate ca un semizeu. Hristos-Dumnezeu moare ca un om, ca ultimul dintre oameni. Socrate ca un senior și o ființă transcendentală. Moartea lui Hristos e kafkiană și ține de literatura „neagră", a lui Socrate […] parcă e scoasă din *Viețile Sfinților*, dintr-o carte de povestiri pilduitor-edificatoare. […] Hristos moare pe o „căpățână", un dâmb, o ridicătură plină de gunoaie, necurății și mortăciuni, la marginea orașului, „afară din tabără", în loc spurcat, „ca un câine" (similar lui K. în *Procesul*), între doi tâlhari, batjocorit, scuipat, ocărât, purtând cunună de spini, hulit, sfidat și luat în derâdere de trecători […]" (Steinhardt 1992: 158).

Pentru uzul comun, *kafkian* a devenit sinonim cu absurd, infernal, lipsit de speranță. Și totuși, Albert Camus a vorbit despre *speranță* în legătură cu scrierile lui Kafka:

> „E ciudat, în orice caz, că opere de inspirație înrudită, ca acelea ale lui Kafka, Kierkegaard sau Șestov, mai pe scurt, ca acelea ale romancierilor și filosofilor existențialiști, pe de-a-ntregul

[71] Northrop Frye (1999: 239) l-a considerat un fel de *midrash* (care înseamnă *comentariu* în limba ebraică) la *Cartea lui Iov* din *Vechiul Testament*.

> orientate către absurd și către consecințele lui, sfârșesc, în cele din urmă, prin acest imens strigăt de speranță. […] Mă conving încă o dată că gândirea existențialistă, în ciuda a ceea ce crede în mod curent, este pătrunsă de o nemărginită speranță, de însăși acea speranță care, odată cu creștinismul primitiv și cu Bunavestire, a ridicat întreaga lume veche" (Camus 1994: 204).

Ceea ce lui Camus îi părea paradoxal este de fapt normalitatea spiritualității răsăritene: din abisul disperării se naște speranța. Prin urmare, nu știm nici dacă finalul *Metamorfozei* este, așa cum îl vedea Nabokov, un fel de triumf al oamenilor-insecte.

Raporturile implicite sau explicite cu alte opere din literatura universală contribuie major la clarificarea (fie și parțială) a sensurilor *Metamorfozei*, alături de universaliile simbolice care pot fi mai mult sau mai puțin îndreptățit identificate. Dincolo de frapanta originalitate a nuvelei, complexa ei intertextualitate a fost pusă în evidență de diverși critici. F. Bermejo-Rubio (2011) a trecut în revistă cele mai credibile interpretări în acest sens: de la teatrul idiș la *Dublul* lui Dostoievski și de la *Venus în blănuri* de Sacher-Masoch până la *David Copperfield* al lui Dickens și pasaje din *Noul Testament* care descriu moartea lui Iisus Hristos, sursele posibile ale imagisticii kafkiene acoperă un spectru destul de larg. Interesant este și că Bermejo-Rubio subliniază că aceste intertexte aruncă o nouă lumină asupra simbolismului *Metamorfozei*, în sensul că accentuează statutul de ființă umană al protagonistului și victimizarea lui de către ceilalți, determinând astfel o îndepărtare de ceea ce autorul numește „dogma entomologică", prevalentă în exegeza kafkiană.

David Gallagher (2009: 120-125) a avut în vedere și influența ovidiană asupra lui Kafka, argumentând că scriitorul a studiat cu siguranță extrase din *Metamorfoze* la școală. În plus, Kafka ar opta pentru metamorfoza de tip metonimic, ca în episoadele despre Acteon și Callisto. Gallagher observă și similitudinea cu mitul lui Arachne, unde de asemenea se descrie o pedeapsă pentru vina de uzurpare. Ar fi de adăugat că în cazul lui Gregor Samsa, uzurparea este mai degrabă de tip oedipian, astfel încât nuvela ar trebui citită în corelație cu *Verdictul* și *Scrisoarea către tată.*

O modalitate de a sugera ambiguitatea ireductibilă a lumii kafkiene este și dezbaterea pe marginea metaforei - ca procedeu retoric, dar și textual, prin care se realizează și se comunică simbolurile și alegoriile. Din jurnalul scriitorului rezultă că avea o relație dificilă cu metafora: „Metaforele sunt unul din multele lucruri care mă fac să deznădăjduiesc când mă apuc de scris" (Kafka 1984: 361). E greu de spus ce se ascunde în spatele acestei aparente aversiuni. Deleuze și Guattari se întemeiază pe o astfel de afirmație ca să nege orice dimensiune de adâncime în scriitura kafkiană, într-un stil asemănător cu al lui Albérès:

> „Kafka ucide în mod deliberat orice metaforă, orice simbolism, orice semnificație, ca și orice desemnare. Metamorfoza este opusul metaforei. Nu mai există nici sens propriu, nici sens figurat, ci repartizare de stări în evantaiul cuvântului. […]. Nu mai există nici om, nici animal, deoarece fiecare îl deteritorializează pe celălalt, într-o conjugare de fluxuri, într-un continuum reversibil de intensități" (Deleuze și Guattari 2007: 38).

În schimb, Corngold și Wagner (2011: 57-60) vorbesc despre un text care *rezistă* metaforei, dar în care personajul însuși este angajat într-o lectură a metaforei în care s-a transformat el însuși; a fi *gânganie* înseamnă a fi devenit „un pur corelativ fizico-retoric al *angst*-ului" (*Ibidem*: 72).

Există o conexiune, și ea misterioasă, în ultimă instanță, între ambiguitatea deconcertantă a lumii ficționale kafkiene, care pare că se sustrage oricărei tentative de interpretare, și lipsa comunicării între personajele din interiorul lumii narative. Ce e mai interesant, este că patologia comunicării endoforice, cea din interiorul lumii narative (cf. Roger D. Sell 2000) nu se transmite și comunicării exoforice (între autor și cititor). Dacă aceasta din urmă este provocatoare, alambicată și frustrantă, nu este totuși patologică. Absurdul și catharsis-ul nu se mai exclud, în logica idiomului kafkian. În legătură cu acea patologie a comunicării pe care am menționat-o, trebuie să avem în vedere studiul *Comunicarea umană. Pragmatică, paradox și patologie* (2014) de Paul Watzlawick, Janet Beavin Bavelas & Don D. Jackson,

pentru tipuri de comunicare distorsionată în contextul unei dinamici familiale patologizate. Imposibilitatea de a face trecerea de la comunicarea *analogică* la cea *digitală* se reflectă în imposibilitatea de a face saltul spre palierul metacomunicativ. Aceasta este de fapt chiar situația familiei Samsa, pe ai cărei membri nu ni-i putem imagina angajați în schimburi metacomunicative care să analizeze cu sinceritate relațiile care există între ei. Surplusul de comunicare simbolică (analogică), subliminală, pasiv-agresivă generează un nivel parazit al relației, pe locul unde ar fi trebuit să existe reglaje reparatorii metacomunicative (prin care se rezolvă neînțelegerile și se asigură perpetuarea, transformarea și progresul oricărei relații). Este un univers în care toate energiile psihice sunt canalizate într-o direcție care să garanteze că inconștientul nu va deveni niciodată conștient, că ceea ce este ascuns nu va ieși la lumină și nu va putea fi asumat și răscumpărat de nimeni. Acest nivel parazit este chiar simbolicul indescifrabil, intraductibil, neinterpretabil (vezi *Despre simboluri* de Kafka), figurat de regresiunea animalică a lui Gregor și de reacțiile nu mai puțin inumane ale consagvinilor.

5. *Gramatica* metamorfozei. O simbolistică universală și atemporală?

Transformare interioară, inițiere, devenire - sunt așadar sensuri de bază, dar nu întotdeauna actualizate în *gramatica* și poetica metamorfozei: în discursul ambiguu al modernității, de pildă, ele rămân virtuale. (Contextul cultural, curentul, estetica personală a autorului sunt desigur *diferențialele* acestei gramatici organizate totuși pe axa unor *constante* simbolice). O altă invariantă a scenariului metamorfic este raportarea la un orizont magic sau religios, chiar când acesta ia forma *transcendenței goale*, ca în existențialismul kafkian, sau în teatrul absurd al lui Eugen Ionescu (*Rinocerii*) (Ionescu 1968). O entitate supranaturală oarecare este de regulă implicată în procesul metamorfozei, în versiunile antice, omul fiind fie victimă, fie

beneficiar al acestei acțiuni divine[72]. Emerge astfel un alt ingredient constant al structurii metamorfice: motivația, mobilul acestei transformări. Când funcția ei este punitivă, și nu salvatoare sau de consacrare apoteotică (cum se întâmplă însă adesea la Ovidiu), intervine noțiunea unei *culpe*, mai puțin în sens juridic sau social, cât în sens moral și spiritual, sau chiar metafizic. La poetul sulmonez, *primum movens* al intervertirilor ontologice este raportul complicat și dramatic între *amor* și *pietas/ impietas* (cf. Vilan-Unguru 1982: 190). La Apuleius este curiozitatea iresponsabilă combinată cu spiritul de aventură, vina lui fiind mai degrabă *hamartia* decât *hybris.* La Kafka transgresiunea care a dus la transformarea în gândac a lui Gregor Samsa rămâne enigmatică, deschisă speculațiilor. De fapt, este atâta ambiguitate în povestirea kafkiană, încât nici nu mai putem fi siguri că vinovăția e plasată în protagonist, sau că este măcar relevantă pentru semioza metamorfozei. Firește, în ansamblul operei kafkiene, culpa ocupă un loc central (e de ajuns să ne gândim la romanul *Procesul*), și nu a scăpat nici unui comentator, mai ales în conexiune cu dimensiunea tragicului (vezi Mălăncioiu 2001). În *Rinocerii* lui Ionesco, simbolistica este ceva mai transparentă: animalizarea contemporanilor lui Bérenger figurează dezumanizarea adusă de adeziunea la o ideologie extremistă (acesta poate fi nazismul, dar la fel de bine și comunismul, deci extrema dreaptă și extrema stângă). O *filosofie* anume, mai mult sau mai puțin sistematică, este de asemenea implicată în orice palimpsest metamorfic. Pentru Ovidiu, această *forma mentis* este pitagoreismul. Pentru Apuleius, e vorba de platonismul mistic împreună cu isianismul (care avea de asemenea oarecare inflexiuni pitagoreice). Funcția catharctică și inițiatică a suferinței este de asemenea o constantă a mitologiilor și religiilor așa cum este ubicuă și în literatura care tematizează metamorfoza. Toate acestea funcționează ca invariante ale corpusului, chiar dacă diferențele (variabilele) generate de contextul cultural sunt considerabile.

[72] S-a mai observat că la Ovidiu, unele personaje par să se metamorfozeze printr-o forță interioară proprie: de exemplu, transformarea lui Alcyone în pescăruș (cf. Vilan-Unguru 1982: 190). Astfel, acești actanți ar fi nu doar *pacienți*, ci și *agenți* ai procesului de metamorfozare.

La autorii antici și moderni pe care i-am avut în vedere, relația între planul de suprafață și cel de profunzime, între cel literal și cel transliteral este de natură simbolică, implicând grade variabile de deschidere și ambiguitate. Nu se poate spune că în literatura clasică raportul simbolic este prea strict pre-definit, prea codificat și convențional, astfel încât simbolismul să fie reductibil la o alegorie univoc decodabilă. În textele supuse atenției, metamorfoza activează de fiecare dată un alt complex simbolic cu înrădăcinare culturală, dar și o textură mitică personală și originală.

Pe lângă simbolistică și filosofie, metamorfoza ca temă ficțională este aptă să reveleze o întreagă *concepție antropologică*. Despre condiția umană e vorba tot timpul, chiar când se recurge la simbolismul zoomorf. În concepția mitic-arhaică, omul face parte dintr-un *continuum* natural. Consubstanțial cu toate celelalte ființe, el poate trece la un moment dat într-un alt regn. Această concepție este total depășită în iudeo-creștinism, și teoretic ar trebui să nici nu se mai regăsească la autorii contemporani. Totuși, scriitori de tipul lui Kafka reînnoadă cu modul de gândire mitologic, dar asimilează, în subtext, și noutatea adusă de concepția biblică, precum și ipotezele științei moderne. Din *Cartea Facerii* rezultă clar că omul are un statut aparte, distinct de celelalte viețuitoare, asupra cărora i-a fost dată stăpânirea. Așadar, granițele ontologice între animalic și omenesc sunt destul de precise. În această concepție, omul are duh insuflat („suflare de viață"), este înzestrat cu rațiune și este creat după chipul și asemănarea lui Dumnezeu. Ceea ce înseamnă că este destinat să devină *persoană* sau *ipostas*, contribuind el însuși la această devenire, în acord cu libertatea ontologică dăruită lui de Creator[73]. Omul a fost destinat să stăpânească peste celelalte viețuitoare (și totodată să le ocrotească). Odată cu căderea, raportul cu cosmosul s-a schimbat, dar vocația omului rămâne în continuare mântuirea și *îndumnezeirea*. În acest proces, omul trebuie să fie împreună-creator cu Dumnezeu: el este cumva „neterminat", pentru că Dumnezeu a vrut ca el să aleagă în deplină libertate lumina, bucuria și toate acele „bunătăți" ale vieții veșnice pe care le-a pregătit pentru el. Dar, din cauza păcatului, omul

[73] Pentru o analiză detaliată a noțiunii de *persoană* așa cum funcționează ea în patristică, în relație cu ideea de *libertate*, vezi Hierotheos Vlachos, *Persoana în tradiția ortodoxă* (2002).

poate pierde această demnitate, și să-și degradeze chipul, devenind *mai rău* decât animalele (adică lipsit de inocența lor, pentru că animalele se ghidează după instinct, urmează legea firii). Este ceea ce psalmistul David exprima atât de dramatic: „Și omul, în cinste fiind, n-a priceput. Alăturatu-s-a dobitoacelor celor fără de minte și s-a asemănat lor" (*Psalmul* 48, v. 12). Acest lucru se referă nu numai la *îndobitocirea* adusă de patimi (astfel era interpretată alegoric și transformarea în animale de către Circe a tovarășilor lui Odiseu) ci poate fi interpretat și ca o profeție a acelor teorii antropologice care îl așază pe om în rangul animalelor, găsind pentru el doar o „diferență specifică" oarecare. Când omul începe să se considere pe sine doar un mamifer evoluat, se cheamă că refuză „cinstea" pe care i-a acordat-o Creatorul său (pe care, de fapt, nu îl mai recunoaște drept creator): „Această cale le este sminteală lor și celor ce vor găsi de bune spusele lor", continuă Psalmul 48 (v. 13). „Filosofia" metamorfozei așa cum o expune Ovidiu prin cuvintele lui Pitagora se aseamănă destul de mult cu ceea ce va fi teoria evoluționistă (această teorie pare să fie și ea tot un construct explicativ de tip mitologic, bazată mai mult pe „credință" decât pe dovezi). Kafka are o mică povestire ironică intitulată *O dare de seamă pentru o Academie,* în care o maimuță „evoluată" își prezintă progresele în fața oamenilor de știință. Căzută în captivitate, singura șansă de a scăpa de cruzimea oamenilor a fost să facă acest brusc salt ontologic, adică să devină om:

> „Firește că toate simțămintele mele de maimuță de atunci nu le pot reproduce azi decât cu cuvinte omenești și așa le și consemnez, dar, chiar dacă nu mai pot atinge vechiul adevăr al maimuței, cel puțin el există în sensul descrierii mele, în privința asta nu încape nici o îndoială" (Kafka 1990: 88).

Cel mai recent avatar al acestei mentalități nivelatoare specifică modernității pare să fie ideologia relativistă contemporană, în cadrul căreia generalizarea luptei pentru drepturi a ajuns până la identificarea unei noi forme de discriminare, numită *speciism* (Miroiu 2002: 65-92). Pusă pe același plan cu rasismul sau sexismul, o astfel de noțiune implică faptul că oamenii nu au nicio îndreptățire să se considere superiori animalelor, ba chiar există grupuri care susțin ca unor categorii de animale să li se recunoască statutul de persoană.

Implicațiile filosofice și religioase sunt din cele mai profunde, deși premisa este pozitivă și generoasă (altruistă, ecologică etc.). Continuitatea tiparului metamorfic în literatură are deci și virtutea de a stimula o permanentă regândire a specificității ontologiei umanului, a limitelor și prerogativelor acestuia în funcție de provocările culturale ale momentului.

Concluzii

Fenomenologia literară a metamorfozei poate induce ideea accederii la un *pattern* sau o matrice esențială a scenariului transformării (am numit-o *gramatică*), articulată în jurul unor universalii simbolice. De la *inițiere* la *alienare* - „evoluția" sensurilor metamorfozei literare culminează cu o inversiune, cu răsturnarea totală. La Ovidiu, unde transformarea ființelor este un principiu și un criteriu de grupare tematică, axa structurală a unui florilegiu mitologic, metamorfoza corespunde sensului canonic al mitului, cel *etiologic*. La Apuleius, traseul inițiatic incluzând regresiunea se orientează mai degrabă *teleologic* și *soteriologic*. Pentru „mitologia negativă" (Albérès 1968: 213) a lui Kafka avem nevoie de categorii explicative cu totul noi. Identificând un nucleu de sens cvasi-imuabil (căutarea identitară, inițierea, *individuația* în sens jungian), sesizăm totodată diferențe considerabile, justificate de orizontul cultural, care în cazul modernității este desacralizat și demitizat.

Resemantizarea radicală, prin convertirea pozitivului în negativ, este în acord cu mentalul nihilist-absurd (sau măcar depresiv, dezabuzat) al modernității. Totuși, vom ține cont de toate acele nuanțe pe care le generează logica palimpsestului (fie că e generat de receptarea deliberată a unui model, fie că e creat în lectură): sensul metamorfozei la Ovidiu este ambivalent iar la Apuleius este (finalmente) pozitiv, dar ce mai înseamnă pentru omul de azi isianismul sau chiar platonismul cu tentă mistică? În schimb, Kafka descrie o lume de coșmar, și totuși universul lui narativ nu este incompatibil cu speranța, cu așteptarea soteriologică, eschatologică, oricât de discrete ar fi semnele textuale ale acestei tânjiri.

Bibliografie

Albérès, R.M. 1968. *Istoria romanului modern*. Traducere de Leonid Dimov. București: Editura Univers.

****Amurgul Imperiului. Proză austriacă modernă*. 1968. Antologie de Dieter Schlesak. București: Editura Minerva, BPT.

Apuleius, Lucius. 1968. *Măgarul de aur*. Traducere de I. Teodorescu. București: EPL, BPT.

Bahtin, Mihail. 1982. *Probleme de literatură și estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu. București: Editura Univers.

Bayet, Jean. 1972. *Literatura latină*. Traducere de Gabriela Creția. București: Editura Univers.

Bermejo-Rubio, F. 2011. "Convergent Literary Echoes in Kafka's *Die Verwandlung*. What Intertextuality Tells Us about Gregor Samsa". *Interlitteraria* 16, vol. I**.** 348-364.

Biblia sau Sfânta Scriptură. 1982. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.

Biedermann, Hans. 2002. *Dicționar de simboluri*. Traducere de Dana Petrache. București: Editura Saeculum I.O.

Bloom, Harold. 1998. *Canonul occidental. Cărțile și școala epocilor*. Traducere de Diana Stanciu. București: Editura Univers.

Brunel, Pierre. 2004. *Le mythe de la métamorphose.* Paris: Editions José Corti. Ediția a II-a.

Camus, Albert. 1994. *Speranța și absurdul în opera lui Kafka*, Appendix la *Omul revoltat*. Traducere de Mihaela Simion. București: Editura Rao. 195-206.

Călin, Vera. 1969. *Alegoria și esențele. Structuri alegorice în literatura veche și nouă*. București: EPLU.

Călin, Vera. 1973. *Omisiunea elocventă. Preliminarii la o retorică a elipsei*. București: Editura Enciclopedică Română.

Chevalier, Jean și Gheerbrant, Alain. 1995. *Dicționar de simboluri*. Traducere de Micaela Slăvescu și Laurențiu Zoicaș (coordonatori). București: Editura Artemis, 3 vol.

Cizek, Eugen. 1970. *Evoluția romanului antic*. București: Editura Univers.

Cizek, Eugen. 1994. *Istoria literaturii latine*. București: „Adevărul S.A.”, vol. 2.

Corngold, Stanley & Benno Wagner. 2011. *Franz Kafka: The Ghosts in the Machine*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Creția, Petru. 1981. *Epos și logos*. București: Editura Univers.

Deleuze, Gilles și Felix Guattari. 2007. *Kafka. Pentru o literatură minoră*. Traducere de Bogdan Ghiu. București: Editura Art.

Deremetz, Alain. 1995. *Le Miroir des Muses: Poétiques de la réflexivité à Rome*. Lille: Presses Universitaires Du Septentrion.

Dumitrașcu, Emil. 1995. *Publius Ovidius Naso. Studiu monografic*. Craiova: Editura Didactica Nova.

Durand, Gilbert. 1998. *Structurile antropologice ale imaginarului*. Traducere de Marcel Aderca. București: Editura Univers Enciclopedic, ediția a II-a.

Evseev, Ivan. 1994. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Editura Amarcord.

Franga, Liviu. 1997. *Poetica latină clasică*. București: Editura Fundația România de Mâine.

Frye, Northrop. 1999. *Marele Cod. Biblia și literatura*. Traducere de Aurel Sasu și Ioana Stanciu. București: Editura Atlas.

Gallagher, David. 2009. *Metamorphosis. Transformations of the Body and the Influence of Ovid's* Metamorphoses *on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Amsterdam/ New York: Rodopi.

Glennie, Ann. 2014. *Arachne's Tapestry: Ovid's Mortal Artisan Weaves Her Creativity, Voice and Agency*. CAMWS 110. The Annual Meeting; Waco, Texas; April 2-5, https: //www. academia.edu/6682988/Arachne_s_Tapestry_Ovid_s_Mortal_ Artisan_Weaves_Her_Creativity_Voice_and_Agency.

Grimal, Pierre. 1997. *Literatura latină*. Traducere de Mariana și Liviu Franga, București: Editura Teora.

Harrison, Stephen (ed). 2015. *Characterisation in Apuleius' Metamorphoses. Nine Studies*. Pierides. Studies in Greek and

Latin Literature. Volume Five. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
Ionescu, Eugen. 1968. *Teatru*, vol. II. Traduceri de I. Igirosianu, Florica Șelmaru, Mariana Șora, Ion Vinea: București: EPLU.
***Istoria literaturii latine. Perioada principatului*. 1982. vol. II, partea a II-a, coord. Mihai Nichita. Universitatea din București.
Johnson, Patricia J. 2008. "Ovid Before Exile. Art and Punishment in the Metamorphoses". *Wisconsin Studies in Classics*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
Kafka, Franz. 1984. *Pagini de jurnal și corespondență*. Traducere de Mircea Ivănescu. București: Editura Univers.
Kafka, Franz. 1990. *Colonia penitenciară* (povestiri). Traducere de Mihai Izbășescu. Iași: Editura Moldova.
Kenney, E. J. 2008. "Ovid". A. J. Kenney & W. V. Clausen, *The Cambridge History of Classical Literature. II. Latin Literature*, Cambridge: Cambridge University Press. 420-457.
Mălăncioiu, Ileana. 2001. *Vina tragică. * Tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka*. Iași: Editura Polirom, ediția a II-a, revăzută.
Miller, Nancy K. 1988. *Subject to Change: Reading Feminist Writing.* New York: Columbia University Press.
Miroiu, Mihaela. 2002. *Convenio. Despre natură, femei și morală*. Iași: Editura Polirom.
Mishara, Aaron L. 2012 "The Literary Neuroscience of Kafka's Hypnagogic Hallucinations: How Literature Informs the Neuroscientific Study of the Self and its Disorders". Isabel Jaén & Julien Jacques Simon, *Cognitive Literary Studies. Current Themes and new Directions*. Austin: University of Texas. 105-124.
Nabokov, Vladimir. 2004. *Cursuri de literatură*. Traducere de Cristina Rădulescu. București: Editura Thalia.
Ovidius (Publius Ovidius Naso). 1959. *Metamorfoze*. Traducere de David Popescu. București: Editura Științifică.
Pichon, René. 1903. *Histoire de la littérature latine*. Paris: Hachette.
Popa, T. 1986. „Lucius Apuleius". *Istoria literaturii latine. Perioada imperială* (117 e.n.- sec.VI e.n.), vol. al IV-lea, coordonator Eugen Cizek. București.

Sell, Roger D. 2000. *Literature as Communication*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Sokel, Walter H. 1983. "From Marx to Myth: The Structure and Function of Self-Alienation in Kafka's *Metamorphosis*". *Literary Review*, Summer 1983, Vol. 26, Issue 4. 485-496.

Steiner, George. 1983. *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii*. Traducere de Constantin Negoiță și Ștefan Avădanei. București: Editura Univers.

Steinhardt, Nicolae. 1992. *Dăruind vei dobândi. Cuvinte de credință*. Baia Mare: Editura Episcopiei Ortodoxe a Maramureșului și Sătmarului.

Sweeney, Kevin W. 2013**.** „«You're nobody till somebody loves you». Communication and the Social Destruction of Subjectivity in Kafka's *Metamorphosis*". In *Philosophy and Kafka*, edited by Brendan Moran and Carlo Salzani. Lanham: Lexington Books. 95-108.

Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil.

Vilan-Unguru, Janina. 1982. „Publius Ovidius Naso". În *Istoria literaturii latine. Perioada principatului*, vol. II, partea a II-a, coord. Mihai Nichita. Universitatea din București.

Vlachos, Hierotheos (Mitropolit de Nafpaktos). 2002. *Persoana în tradiția ortodoxă*. Traducere de Paul Bălan. Bacău: Editura Bunavestire.

Walsh, P. G. 2008. "Apuleius". A. J. Kenney & W. V. Clausen, *The Cambridge History of Classical Literature. II. Latin Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. 774 -786.

Watzlawick, Paul, Janet Beavin Bavelas & Don D. Jackson. 2014. *Comunicarea umană. Pragmatică, paradox și patologie*. Cu o prefață de Bill O'Hanlon. Traducere de Bogdan Boghițoi. București: Editura Trei.

Wheeler, Stephen Michael. 2000. *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses, (Classica Monacensia, Bd. 20)*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

REZISTENȚA POETICĂ LA FRICĂ ȘI ANXIETATE: JOHN BERRYMAN ȘI MIRCEA IVĂNESCU

1. Bazele comparației

Există numeroase similitudini între John Berryman (1914-1972) și Mircea Ivănescu (1931- 2011), ținând de temperament sau profilul psihologic, de exemplu „pulsiunea tanatoforică a sensibilității lor" (Vancu 2015a: 133) sau predilecția pentru umor negru, vizibilă la ambii poeți. Totuși, personalitatea flamboaiantă și histrionică a lui Berryman pare să fie la antipodul comportamentului extrem de retractil și umil al lui Ivănescu. Spre deosebire de Berryman, care și-a luat viața, Ivănescu a murit de bătrânețe și boală.

Amândoi poeții au fost traumatizați în copilărie: Berryman a fost foarte afectat de sinuciderea tatălui său, iar Ivănescu de revelația, mai întâi, că a fost conceput ca un înlocuitor după moartea surorii lui și, mai târziu, de sinuciderea pre-anunțată a fratelui mai mare, pe care îl admira foarte mult. Amândoi s-au luptat cu alcoolismul și depresia. A învăța „epistemologia pierderii"[74], cum spunea Berryman (1989: 11) despre „băiatul care își pierduse mingea"[75] este, evident, un lucru nu ușor de realizat și care poate veni cu un preț foarte mare. Pe de altă parte, „momentele de pierdere profundă" în viețile poeților din „generația de mijloc" (Jarrell, Bishop, Lowell și Berryman) sunt și „momente ale intrării conștiente în universul sinelui" (Travisano 1999: 77).

Trauma timpurie ar putea explica acea „anxietate a dezintegrării" (Martin 1993) care poate fi observată în *Dream Songs* de John Berryman. Cât despre Mircea Ivănescu, în ultimul lui interviu (Liiceanu 2012), a oferit multe informații despre efectele acestor șocuri existențiale și despre atmosfera sumbră din casă în timpul copilăriei sale. Ar trebui adăugat și că era pentru prima dată când poetul era atât de deschis în privința acestui bagaj psihologic, care

[74] "the epistemology of loss"
[75] "the boy who had lost his ball"

altfel ar fi rămas „îngropat" în interiorul lumii lui poetice, în timp ce Berryman a menționat de multe ori sinuciderea tatălui său, așa cum a făcut și referiri la propriile lui tendințe auto-distructive: „Anarhicul Henry s-a gândit să-i facă rău/ lui Henry"[76] (*DS* 345)[77]; „Până la urmă totul gravita în jurul sinuciderii/ în care sunt expert, în lung și-n lat"[78] (DS 136); „Dorința mea de moarte era puternică"[79] (DS 259).

John Berryman și Mircea Ivănescu au scris serii[80] de poezii care pot fi citite ca un poem continuu, sau ca un jurnal poetic *sui generis*. Un alt numitor comun este acela că ambii și-au modelat identitatea, dialogic, prin reacție la viețile și operele altor poeți - Berryman la Anne Bradstreet, Shakespeare, Yeats, Auden etc., – iar Ivănescu a răspuns la impulsuri venite de la Eliot, Pound, Rilke și Berryman însuși dar și prin numeroasele lui traduceri, care pot fi văzute de asemenea ca demersuri dialogice și surse de influență poetică asupra discursului său poetic.

Din punct de vedere stilistic, Berryman ne duce într-o zonă a excesului și a experimentului scandalos, hiperbolic, în timp ce Ivănescu prefera poetica litotei și a reprimării/ discreției (Vancu 2015b). Afinitățile între cei doi poeți sunt întărite și de faptul că Ivănescu a tradus câteva dintre *Cântecele de vis* ale lui Berryman și a recunoscut, în interviurile lui, că are o mare admirație față de omologul lui american. Pentru un critic care a semnat o recenzie la o antologie de poeme traduse ale lui Ivănescu, dicțiunea lui poetică sună într-adevăr foarte asemănător cu a lui Berryman (Tanta 2011).

Subiectivitatea este, fără îndoială, materialul primar al poeziei, dar poeții tind să o moduleze prin „ postúri afective" (Caleshu 2007), care adesea tind să se solidifice în forma identităților jucăușe și alternative (*personae*, măștile poetice). Așa cum subiectivitatea nu poate fi concepută în absența intersubiectivității, exprimarea emoției

[76] "Anarchic Henry thought of laying hands/ on Henry"

[77] *DS* abreviază *The Dream Songs*, urmat de numărul fiecărui „cântec". Volumul complet de *Dream Songs* include *77 Dream Songs* (1964) și *His Toy, His Dream, His Rest* (1968). Am folosit ediția din 1993.

[78] "It all centred in the end on the suicide / in which I am an expert, deep & wide"

[79] "My desire for death was strong"

[80] Este vorba despre *Dream Songs*, volumul deja menționat al lui Berryman și de lunga serie de volume cu titluri generice (*Versuri, Poezii*…) ale lui Mircea. Volumul lui de debut a fost în 1968 cu *Versuri*.

în poezie (ca și în viață, de altfel) este interconectată profund cu problemele comunicării umane: „Expresiile emoționale sunt cruciale pentru dezvoltarea și regularizarea relațiilor interpersonale" (Ekman 1999: 47).

Intertextualitatea explicită, sub forma referințelor culturale, fie ele canonice sau obscure (citate, aluzii, pastișe, parodii) este o modalitate de a ține sub control ceea ce Harold Bloom numea „anxietatea influenței" (1973). Intertextul și masca sunt inextricabil legate în poezia lui Berryman și Ivănescu, și, am putea spune, în poezie în general. Aceste elemente se intersectează la nivelul stilistic și cel al *vocii* (Elliott 1982, Maio 2005).

Luând deci în considerare două din cele mai izbitoare trăsături ale poeziei lor – recursul la intertextualitate și folosirea *personae*-lor poetice – se poate argumenta că aceste strategii dialogice sunt totodată mecanisme defensive destinate să-i ajute pe poeți să reziste, pe de o parte, *Angst*-ul existențial, pe de altă parte frământărilor specifice discursului târziu-modernist, determinate de sentimentul de a veni „prea târziu", într-un spațiu cultural supra-aglomerat.

Alături de paralela sau comparația în sine, un alt lucru care ar trebui subliniat este acela că abordarea intertextuală este parte din paradigma dialogică a studiilor comparatiste (Popescu 2017). Aluzivitatea, comunicarea indirectă și ambiguitatea poetică nu anihilează orientarea către alteritate a discursului poetic. Dialogismul inerent al literaturii (Sell 2000), oricât de alambicată ar fi formula acesteia, se bazează pe năzuința esențială spre comuniune și interacțiune umană, confirmând astfel teoria psihologică a „sinelui dialogic" (Salgado & Hermans 2005), bazată la rândul ei pe teoria ontologică și antropologică a dialogului și dialogismului:

> „Natura dialogică a conștiinței. Natura dialogică a vieții umane înseși. Singura formă adecvată pentru a exprima verbal viața umană autentică este dialogul deschis. Viața, chiar prin natura ei, este dialogică. A trăi înseamnă a participa într-un dialog: a pune întrebări, a lua aminte, a reacționa, a fi de acord și așa mai departe. În acest dialog o persoană participă pe deplin și de-a lungul întregii vieți: cu ochii lui, cu buzele, mâinile, sufletul, spiritul, cu tot corpul și faptele sale. El își investește tot sinele în discurs și acest discurs intră în țesătura dialogică a vieții umane, în banchetul lumii" (Bakhtin 1984: 293).

La rândul ei, identitatea însăși, care este o preocupare constantă pentru cei doi poeți și o noțiune centrală a ethos-ului (post)modern, „este un semn, funcționează ca semn, și permite scriitorilor să sublinieze modurile în care semnele identității sunt legate de cei cărora le-a fost atribuită acea identitate" (Parpală 2017: 1).

2. Tematizarea fricii și a anxietății în poezie

Frica este definită de psihologi ca o emoție de bază și universală, alături de mânie, tristețe, fericire, surpriză și dezgust. Este înrădăcinată în mecanismele cerebrale și emerge la intersecția somaticului și a psihismului, ca răspuns emoțional la un pericol (real, sau perceput ca atare).

Cultura, la rândul ei, impune o suprastructură deasupra aspectelor naturale, biologice ale emoției, care ajunge astfel să fie asociată cu „marile idei" (Ghita 2017). Așa cum arată Joanna Bourke

> „frica dobândește sens prin limbajul cultural și prin rituri. […] Emoțiile intră în arhiva istorică numai în măsura în care transcend insularitatea experienței psihofizice individuale și prezintă sinele în tărâmul public" (2005: 7).

Problema poate fi abordată și din perspectiva psihologiei profunzimilor, cu accent pe tiparele mitologice:

> „Expunerea neprotejată la teritorii neexplorate produce teamă. Individul este protejat de o astfel de teamă ca o consecință a `imitării rituale a Marelui Tată` – ca o consecință a adoptării identității de grup, care restrânge sensul lucrurilor și conferă predictibilitate interacțiunilor sociale" (Peterson 1999: 14).

Bineînțeles, pentru scriitorii moderni, acest tip de încurajare tradițională nu mai funcționează, iar ființele creative neliniștite precum Berryman și Ivănescu sunt reduse la oscilarea permanentă între anxietate și plictiseală, starea de spirit în care „eul își pierde identitatea în întuneric, prins într-un gol după toate aparențele infinit" (Svendsen 2005:13). Inscripția subiectivității într-un cadru estetic

devine mai dificilă prin aceea că arta însăși (inclusiv literatura) a devenit, în epoca modernă, o prezentare necruțătoare, „nemilostivă" a condiției umane (vezi Virilio 2004).

Argumentul meu este că *frica* este termenul mai poetic (pentru că posedă o energie elementară, brutală) pentru *anxietate*, adică acea stare de spirit în care nu este prezent un pericol concret, dar reacția de „luptă sau fugă" (*fight or flight*) survine oricum. În orice tulburare anxioasă este implicat și un element cognitiv (în sensul că disregularea emoțională este în permanență alimentată de gânduri negative), ceea ce face ca tratamentul literar și filosofic al acestei emoții complexe să fie cu atât mai interesant, mai ales dacă luăm în considerare faptul că anxietatea este una din trăsăturile distinctive ale condiției moderne.

John Berryman era pe deplin conștient de vulnerabilitatea lui: „Necazul teribil cu care era unit ca într-o căsnicie-/mentalitatea de asediat a paraditului Henry"[81] (*DS* 370). În scrisorile lui, a descris simptome specifice diagnosticului de tulburare maniaco-depresivă (sau ceea ce astăzi se numește tulburare bipolară). A mai spus într-un interviu și cum evita să citească recenzii la începutul carierei sale, de teama că ar putea fi „ucis" de vreo remarcă: „Nu aveam piele – știi, mi-era frică să nu fiu ucis de vreo remarcă. Hipersensibilitate"[82] (Stitt 1972: 2).

Sunt multe ocurențe ale „fricii" și ale termenilor înrudiți în *Dream Songs*, care este realizarea poetică majoră a lui John Berryman. Contextele sunt uneori metaforice dar adesea sunt transparent denotative. Câteva exemple: „Sunt speriat întru singurătate. […]. Sunt speriat de un singur lucru, adică de mine însumi"[83] (*DS* 40); „morții toți la locurile lor, toți nebuni/ și încercând să se scoale de frică"[84] (*DS* 197); „Locul ăsta nu e așa de rău, ținând cont de alternativa cu frica adevărată/ Să fii mort, adică"[85] (*DS* 288); „groază și panică....Apoi a

[81] "The terrible chagrin to which he was married-/ derelict Henry's siege mentality"
[82] "I had no skin on—you know, I was afraid of being killed by some remark. Oversensitivity"
[83] "I'm scared a lonely. Never see my son. […]. I'm scared a only one thing, which is me"
[84] "the dead all in their places, all insane/ & trying to sit up from fear"
[85] "This place is not so bad, considering / the alternative with real fear. / Being dead, I mean"

venit groaza înapoi”[86] (*DS* 268); „Frică și har”[87] (*DS* 296); „panică...Frica de a mă dovedi nevrednic pentru sarcina mea auto-impusă./ Frică”[88](*DS* 299); “Angst” (*DS* 323); „Nopțile umblă și aduc asupra lui frica”[89] (*DS* 12: *Sabbath*); „stilul lui înfricoșat”[90] (*DS* 38); „Visele te fac să te târăști de frică”[91] (*DS* 49); „Departe, aproape,/ bivuacurile fricii/ sunt solemne în lumina lunii undeva în noaptea asta”[92] (*DS* 61); „stiloul și inima, bătrâna inimă cu fricile ei”[93] (*DS* 379); „hoarda/ de terori proaspăt ieșite din trecutul rușinos al lui Henry”, îngrozitoarea noapte trează”[94] (*DS* 326). În mod hiperbolic, vârtejul emoțional cotidian pe care subiectul poetic este forțat să-l îndure este echivalat cu a trăi în iad:

> „-Ți-e rău, Domnule Oase? Nu *arăți* bine.
> -Arăt ca un om care a petrecut ani întregi în Iad?
> Pentru că ăsta e cazul lui Henry:
> Și el își aduce aminte ce a văzut, cum s-a simțit și ce a mirosit,
> Teroare ascuțită care crește și rămâne”[95] (*DS* 353).

Deși sunt ocazii în care amenințarea este menționată (teama de singurătate, de moarte, de eșec, de propria inadecvare și stângăcie socială), *Dream Songs* tematizează, în cea mai mare parte a timpului, un fel de groază ontologică, înnăscută și nevindecabilă, mai degrabă metafizică decât psihologică. Implicațiile interpersonale și etice sunt și ele aduse la lumină: complacerea în haosul emoțional te poate împiedica să fii bun cu alții, după cum intuiește Berryman într-o poezie în care vorbește despre „durere și dezordine, frici neîntemeiate” și „influențe maligne”:

---

[86] “panic dread….Then came back the dread”
[87] “Fear & grace”
[88] “panic….Fear of proving unworthy to my self-imposed task./ Fear”
[89] “Nights walk, and confer on him fear”
[90] “his fearful way”
[91] “Dreams make crawl with fear”
[92] “Far, near,/ the bivouacs of fear/are solemn in the moon somewhere tonight”
[93] “the pen & the heart, the old heart with its fears”
[94] “the horde /of terrors fresh from Henry’s shaming past”, “the horrid waking night”
[95] “-You feeling bad, Mr Bones? You don’t *look* good./-Do I looking like a man spent years in Hell?/ For that is Henry’s case:/And he remembers what he saw, how he felt & smelt,/Sharp terror that increases and that stays”.

„[…] era în anii lui din urmă
când nu putea fi bun cu nimeni:
durere și dezordine, temeri neîntemeiate,
influențe rele
îi guvernau steaua descendentă”[96] (*DS* 344).

Emoția fricii (în forma extremă a *terorii*) este implicată și în procesul receptării, într-o formă modernă a catharsis-ului aristotelic: „Aceste cântece nu sunt menite să fie înțelese, înțelegi/ Sunt menite doar să îngrozească și să mângâie”[97] (*DS* 366). Două dintre cele patru epigrafe la *His Toy, His Dream, His Rest* conțin, de asemenea, cuvântul *fear*: „Niciun proiect interesant nu poate fi început fără frică. O să fiu speriat de moarte jumătate din timp” (Sir Francis Chichester în Sydney); „În ce mă privește, sunt mereu înfricoșat și încă foarte mult. Mă tem pentru viitorul oricărei întreprinderi” (Gordon în Khartoum)[98].

Aceste citate sugerează că există și un sens pozitiv al fricii, mai ales când aceasta însoțește un proiect creator. Evident, frica este, pe de o parte, un mecanism biologic înnăscut, cu funcție protectoare, a cărui absență totală ar fi periculoasă pentru supraviețuirea noastră și, pe de altă parte, poate fi o stare de spirit distructivă, morbidă, paralizantă. În termenii lui Berryman, elementul care contrabalansează frica este *speranța*: poeziile, afirma el, „aparțin unor zone de speranță și frică prin care trece Henry la un moment dat. Așa le-am conceput”[99] (Plotz 1969: 5). Acest peisaj emoțional este prezentat ca o compensație pentru absența unei „structuri ascunse”[100] în *Dream Songs* (*Ibidem*).

---

[96] “[…] it was in his later years/ when he could not be good to anybody:/ pain and disorder, baseless fears,/ malign influences/ ruled his descending star”

[97] “These Songs are not meant to be understood, you understand./ They are only meant to terrify & comfort”

[98] “No interesting project can be embarked on without fear. I shall be scared to death half the time” (Sir Francis Chichester in Sydney); “For my part I am always frightened, and very much so. I fear the future of all engagements” (Gordon in Khartoum).

[99] [The poems] “belong to areas of hope and fear that is going through at a given time. That’s how I worked them out”.

[100] “ulterior structure”

În cazul lui Mircea Ivănescu, un motiv recurent este cel legat de temerile din copilărie, care par să nu dispară niciodată cu adevărat. Aceasta arată cât de adânc înrădăcinat este acest „malaise" existențial: „rochia ei ca un clopot tăcut / al spaimei interioare" (*fără titlu*, 2003: 356); „ne-am sprijinit cu fruntea de zidul atâta de vechi/ că simțeam cum ni se rostogolește în urechi/ o frică uitată de mult, dar știută mereu" (*Ibidem*: 360). Singurătatea și o ambianță „funerară" a unei după-amiezi ploioase sunt elementele tipice pentru a exprima „un dar/ somptuos pentru spaimele lui acuma mocnite" (Ivănescu, *terribilia meditans,* 2003: 121). În poezia *mopete și timpul pierdut*, alter ego-ul poetului, mopete, vrea să se întoarcă acasă să-și vadă pisica, dar frica lui de acest loc este acum întrupată în pisică, aceasta părându-i „foarte străină", cu „mersul greoi/ al plictiselii" (Ivănescu 2003: 127) care îi este specific. Poezia este aproape o expansiune alegorică a teoriei freudiene a *straniului.*

Aprehensiunile fără obiect, în mod tipic asociate cu traumele nenumite de odinioară, sunt comunicate prin atmosfera unor stranii mini-scenarii cvasi-onirice, în care realitatea și ficțiunea, memoria și imaginația au devenit indisociabile:

> „sigur, într-o amiază ca asta – cu cerul înserându-se
> atât de mohorât încât îți aduce aminte de spaimele
> din copilărie, când simțeai că te îngroapă zăpada, și nu
> mai era cu putință lumina adevărată, când să fi plecat devreme,
> adică în soarele dimineții de acasă, ca în textele romantice
> germane […]
> și atunci nici nu știai că ar fi fost îndreptățite
> spaimele astea toate […]" (Ivănescu, *susținând privirea papagalului,* 2003: 350).

În *mopete și jocul de-a vitraliile*, Ivănescu își combină temele recurente: memoria, percepția nesigură, interacțiunea cu un personaj feminim enigmatic, cineva care pare să aibă chiar puteri magice (aici, „bruna rowena"), la care se adaugă emoțiile negative ale „actantului" sau emițătorului poetic:

> „[…] lui mopete i s-a făcut frică – cumplit de drept
> între ochi îi ardea timpul care-i mai fusese lăsat.

(își spunea el însuși, dar asta e altceva).
bruna rowena avea privirile ridicate într-un arcat
timp, numai al ei- și mopete înspăimântat o privea" (*mopete și jocul de-a vitraliile*, Ivănescu 2003: 104).

De asemenea tipic pentru stilul lui Ivănescu este expresia puternică, directă a emoției, ceea ce, totuși, nu generează cu necesitate și un răspuns emoțional din partea cititorului – aceasta fiind o situație foarte diferită de a poeziei lui Berryman unde presiunea este mult mai mare pentru noi, cititorii, de a ne implica în drama poetului. În poeziile lui Ivănescu, tonul este monocord și monoton, ceea ce creează impresia de afect aplatizat, un lucru care ar putea fi intenționat din partea poetului. Conform cu Al. Cistelecan, „figura centrală" a poeticii ivănesciene este *inserția* și nu *elipsa*: locvacitatea poetului generează la fel de mult „ermetism" ca și „tăcerea" lirismului pur (2003: 14). Ceea ce unii obțin prin „magia limbajului", Ivănescu obține, argumentează Cistelecan, prin „efectul narcotic al unei discursivități lente, ritualizată ca o pură dicțiune incantatorie" (*Ibidem*).

3. *Persona* și intertext – apărări împotriva fricii, anxietății și plictiselii

O trăsătură izbitoare, atât la John Berryman cât și la Mircea Ivănescu este faptul că folosesc *personae* sau măști, ceea ce face ca poezia lor să fie mai degrabă pseudo-confesivă decât propriu-zis confesivă. De fapt, Berryman reacționa la eticheta "confessional" cu „mânie și dispreț"[101] (Stitt 1972: 3), iar Ivănescu era foarte parcimonios cu *realiile* autobiografice inserate în poeziile lui. Elementul personal (subiectiv, privat, autobiografic) în poezia lui Berryman este atent echilibrat de cel public și chiar de o dimensiune politică, deși criticii literari au avut tendința de a o ignora pe aceasta din urmă, după cum a notat Coleman (2014).

Era la fel de preocupat de „peisajul claustrofob și anxios al culturii Războiului Rece" (Cooper 2009: 5) pe cât era de propriile tribulații. Punerea „sub semnul întrebării" a „naturii subiectivității

[101] "rage and contempt"

omenești", identificată de Maber (2007: 223) ca o caracteristică a poeziei lui Berryman, se aplică, de fapt, deopotrivă lui Berryman și Ivănescu.

The Dream Songs sunt un fel de epopee eroi-comică al cărei personaj central, Henry, abia deghizează persoana empirică a poetului și nefericirile lui. Un vocabular emoțional este de regulă folosit pentru a-l caracteriza pe anti-erou, uneori cu o anumită gesticulație parodică direcționată spre stilul homeric (în special epitetele): „Morocănosul Henry a ascuns ziua,/ neliniștitul Henry s-a îmbufnat"[102] (*DS* 1).

Uneori atributele au o încărcătură etică și, mai general, evaluativă/ axiologică. Accentul cade pe stări psihice sau sufletești, pe o gamă unind extremele tragicului și ale comicului, Henry fiind fie agent fie obiect pasiv. Câteva dintre epitetele care îl împodobesc pe Henry sunt: „oribil"[103] (*DS* 9), „pe margine, împins la limită"[104] (*DS* 25), „scârbos, dezgustător"[105] (*DS* 33), „uimit"[106] (*DS* 38), „plin de amărăciune/ resentiment"[107] (*DS* 48), „harnic, afabil, cu creierul înfierbântat"[108] (*DS* 58), „detașat, sângeros/ afurisit"[109] (*DS* 70), „subtil"[110] (*DS* 71), „sumbru"[111] (*DS* 74), „sălbatic & gânditor/ supraviețuind"[112] (*DS* 75), „dornic/ tânjind"[113] (*DS* 289), „extrem de mort dar vorbăreț"[114] (*DS* 295), „impenetrabilul Henry, ca un țap, rezervat/ a cărui inimă e zdrobită"[115] (*DS* 297), „Henry în tranziție, Henry tranzitoriul, Henry cel tulburat și dus"[116]) (*DS* 298), „marcat de conflict"[117] (*DS* 301), „deloc în largul lui"[118] (*DS* 3012), „fericit și

[102] "Huffy Henry hid the day,/ unappeasable Henry sulked"
[103] "horrible"
[104] "edged"
[105] "gross"
[106] "dazzled"
[107] "bitter"
[108] "industrious, affable, having brain on fire"
[109] "disengaged, bloody"
[110] "subtle"
[111] "somber"
[112] "savage & thoughtful/ surviving"
[113] "longing"
[114] "extremely dead/ but talkative"
[115] "impenetrable Henry, goatish, reserved/ whose heart is broken"
[116] "Henry in transition, transient Henry", "troubled & gone Henry"
[117] "conflict-scarred"
[118] "not at ease"

trândav, fără cântec”[119] (*DS* 318), „convalescent”[120] (*DS* 319), „mortal”[121] (*DS* 328), „abominabil și impenetrabil”[122] (*DS* 329), „voios”[123] (*DS* 330), „dezamăgit și uimit”[124] (*DS* 334), „perisabil”[125], „imperisabil”[126] (*DS* 341), „vrăjit, în transă”[127] (*DS* 349), „singuratic”[128] (*DS* 366), „dur în ziua aceea”[129] (*DS* 369), „leneș, deprimat”[130], „conștient de o certă durere mentală”[131] (*DS* 371), „străpuns”[132] (*DS* 380), „Henry - omul cavernelor”[133] (*DS* 381). Uneori, Henry vorbește în nume propriu, sau se joacă cu pronumele, sugerând astfel că și persoana întâi singular este o persona: „eu, deprimat, căzut în genunchi”[134] (DS 299). În *Nota* la *Dream Songs*, Berryman a insistat că el nu ar trebui să fie confundat cu alter ego-ul său. Bineînțeles, ironia *tongue-in-cheek* rareori le scapă cititorilor avizați:

> „Poemul, deci, oricât de bogată ar fi lista personajelor, este în esență despre un personaj imaginar (nu poetul, nu eu) pe nume Henry, un american alb la începutul vârstei mijlocii, uneori deghizat într-un negru, *care a suferit o pierdere ireparabilă* și vorbește despre el însuși uneori la persoana întâi, alteori la a treia, alteori chiar la a doua; are un prieten, niciodată numit, care i se adresează ca Dl Oase și variante ale acestui nume”[135] (Berryman 1993: VI, subl. în text).

---

[119] “happy and idle, songless”
[120] “convalescent”
[121] “mortal”
[122] “abominable & impenetrable”
[123] “joyous”
[124] “disappointed & amazed”
[125] “perishable”
[126] “imperishable”
[127] “entranced”
[128] “lonesome”
[129] “tough on that day”
[130] “sluggish, depressed”
[131] “aware of definite mental pain”
[132] “punctured”
[133] “cave-man Henry”
[134] “depressed, down on my knees”
[135] “The poem then, whatever its wide cast of characters, is essentially about an imaginary character (not the poet, not me) named Henry, a white American in early middle age sometimes in blackface, *who has suffered an irreversible loss* and talks about himself sometimes in the first person, sometimes in the third, sometimes even

Poetul este conștient de faptul că *persona* este creată prin performare: „Onorează pluta arsă, fii actor de vodevil”[136] (*DS* 143). Masca funcționează ca un mecanism poetic paradoxal: artificiul este folosit pentru a căuta autenticitatea, alteritatea este apropriată pentru a explora și a de/reconstrui mai bine sinele: „Gol a înaintat omul cu masca lui, ca să fie[137]” (*DS* 370).

J. M. Linebarger îl vede pe Henry ca pe „arhetipul omului modern” (1974: 151). Dacă Henry este cu adevărat paradigmatic, aceasta se întâmplă, poate, pentru că el acționează ca o interfață între ceea ce este *personal* (noul mod confesiv pe care Berryman îl respingea) și ceea ce este *impersonal* (dicțiunea modernistă, în cadrul căreia sinele este efasat sau pus în paranteză). Cu termenii lui Vernon, Berryman și alți poeți din generația lui „au încercat să găsească un fel de cale de mijloc între alternativele unei poezii descinse din Eliot” și „poetica opozițională a unei figuri precum Ginsberg” (1993: 16-17). Funcția protectoare a măștii poetice este, de asemenea, întărită de modul în care Mircea Ivănescu folosește personajul „mopete” (mereu cu literă mică). Eficiența retorică a strategiei legate de persona are, cu siguranță, o latură psihologică, deoarece a o folosi este, oarecum, același lucru cu a arăta spre un prieten imaginar ale cărui tribulații sunt, totuși, în mod evident, foarte personale. Odată ce și-a luat precauția și a stabilit convenția că totul i se întâmplă altcuiva, tonul poate fi oricât de emfatic și referințele la căderea nervoasă, depresie etc. pot fi foarte directe. Ne putem uita la un exemplu din corpus-ul de poeme cu mopete (sau mopetiana) ale lui Mircea Ivănescu. Astfel sună prima strofă din poezia *mopete are moralul scăzut*:

> „marele prieten cu pălărie al lui mopete vorbește
> tare – ca să-i ridice moralul lui mopete, care e asediat
> de mari păduri de tristețuri, în fiecare copac, spânzurat
> câte un schelete al gândurilor lui mopete plutește” (Ivănescu 2003: 132).

in second; he has a friend, never named, who addresses him as Mr. Bones and variants thereof” (Berryman 1993: VI).

[136] “Honour the burnt cork, be a vaudeville man”

[137] “Naked the man came forth in his mask, to be”

Relația între persona și identitate – în termeni psihologici și cognitivi – este deopotrivă fascinantă și înșelătoare, pentru că putem fi ușor tentați să credem că masca onomastică (și/ sau stilistică) este destinată să ascundă adevăratele sentimente și adevărata personalitate a poetului, în timp ce în cele mai multe cazuri, este mai mult decât evident că strategia este atât de transparentă, încât nu poate fi altceva decât un trop al comunicării indirecte, care satisface astfel dorința de discreție și subtilitate a emițătorului[138]. În afară de mopete, mai sunt și alte personaje care populează universul poetic ivănescian: el midoff, v. înnopteanu, doctorul cabalu, tânăra nefa, bruna rowena, prietenul tatălui lui vasilescu sunt printre acestea. Aceste personaje nu sunt atât măști ale vorbitorului cât, conform mai multor critici, sunt deghizări ale unor oameni reali din cercul poetului, poeziile lui Ivănescu fiind, în mod notoriu, ocazionale. Ei reprezintă domeniul non-eului sau al alterității, dar într-un mod pe deplin dialogic, în calitate de actanți care declanșează reacții psihologice și enunțiative de la enunțiatorul principal, ajutându-l totodată să-și relativizeze propria poziție solipsistică (în această privință, ei au o funcție similară cu cea a intertextului cultural). Apariția lor în textul poetic este, uneori, singurul „eveniment" care are loc în pseudo-narațiunea care structurează acel poem.

Persona poetică este un construct dialogic. Funcționează numai la nivel interpersonal (în sensul că cititorii trebuie să-și facă partea lor). Partea cea mai interesantă a acestui trop ține de funcția intersubiectivă pe care o putem atribui măștilor. Berryman recurge la intertextul biblic (*Cartea lui Iov*, în speță), pentru a articula o teodicee destul de originală:

> „Henry suferă și suferă din greu și trebuie să sufere. Asta e ceva ce nu poate fi împiedicat. Și el are un prieten, Dl. Oase, dar prietenul e o figură de prieten. E ca mângâietorii lui Iov. Vi-i amintiți pe cei trei care pretind că sunt prietenii lui Iov. Ei stau jos și plâng cu el și îi oferă litania evreiască tradițională – mai precis, suferi, deci ești vinovat. Vă amintiți. Ei bine, prietenul lui

[138] În interviul său final cu Ivănescu, Gabriel Liiceanu (2012) a subliniat idea că masca este esențială la Ivănescu (titlul cărții este, de altfel, *Măștile lui Mircea Ivănescu*). Tonul umil și auto-denigrator al poetului este *demascat* de cel care ia interviul ca manifestare a unei vanități ascunse.

Henry stă lângă el și îi oferă aceeași treabă”[139] (Kostelanetz 1970: 346).

Într-un interviu cu Peter Stitt (1970), Berryman părea gata să justifice suferința poetului de dragul creației: „cel mai mult ai nevoie de chin. Asta e părerea mea: e extrem de norocos artistul care are parte de cel mai rău chin posibil, care totuși nu îl va ucide. [. . .] Sper să fiu aproape răstignit”[140]. În biografia pe care a scris-o despre Berryman, Paul Mariani observa că „poetul absorbea experiența, oricât de dureroasă ar fi fost aceasta” (1990: XI).

Într-o anumită măsură, Henry este un fel de Trickster, sprijinându-se, ca în tradițiile nativ-americane și afro-americane din care se inspiră, pe „capacitatea de a supraviețui prin alterarea identității” (Mattherson 2007: 144). Personajul își are propriul său dialect straniu, un așa-numit *Henryspeech*, bazat numai în parte pe *minstrelsy* (imitarea negrilor de către albi), derivându-și „efectele din construcții arhaice și latinizante, din sintaxă sfărâmată, dicțiune ciudată, conversație idiomatică și încălcări conștiente ale regulilor gramaticale” (Conarroe 1977: 116). Berryman recurge la apropriere, ventrilochism și imitare (*impersonation*). El nu este „nici impersonal nici personal dar *impersonează*” (Gross 2009: 4).

Conform cu Philip McGowan, „limbajul este împins la extrem în încercarea sa de a scrie indicibilul” (2007: 241). Acest limbaj absurd augmentează, totodată, artificialitatea și deci literaritatea poemelor, fără a împiedica exprimarea firească a emoției: „*Alazon*-ul Dlui Oase (sau Sir Bones) este înclinat spre pretenții bombastice și amuzante și își îngăduie să se lase purtat de patos, mila de sine și emoționalitate exagerată” (Warso 2014: 137). Performanța stilistică a volumului nu este însă acceptată de Lewis Hyde, care pretindea că Henry este, de

[139] “Henry is suffering and suffering heavily and has to. That can’t be helped. And he has a friend, Mr. Bones, but the friend is some friend. He’s like Job’s Comforter. Remember the three who pretend to be Job’s friends. They sit down and lament with him, and give him the traditional Jewish jazz – namely, you suffer, therefore you are guilty. You remember that. Well, Henry’s friend sits down and gives him the same business”.

[140] “mostly you need ordeal. My idea is this: the artist is extremely lucky who is presented with the worst possible ordeal which will not actually kill him [. . .] I hope to be nearly crucified.”

fapt, „spiritul alcoolului" care l-a „luat în stăpânire", începând cu Cartea a IV-a, reducându-l astfel pe Berryman la o umbră; ceea ce auzim în poeme este, conform cu acest critic, este, de fapt, „băutura care vorbește":

> „Stările ei de spirit sunt anxietatea, vina și frica. Tonul este de tânguire fără sfârșit. Temele sale sunt durerea nedreaptă, resentimentul, mila de sine, mândria și o dorință disperată de a conduce lumea. Are stilul escrocului și povestea escrocului. […]. Aceste poezii nu sunt o contribuție culturală" (1986: 17).

Rușinea, stânjeneala, remușcarea și vinovăția sunt proeminent reprezentate alături de frică și anxietate, și tot astfel sunt dezamăgirea, depresia și melancolia. Plictiseala, ca o varietate de acedie, sau poate acel *ennui* baudelairian, ocupă, de asemenea, un loc special, după cum vedem într-o poezie celebră, tradusă de Mircea Ivănescu în antologia de *Poezie americană modernă și contemporană* (1986: 252): „Viața, prieteni, e-o mare plictiseală. Nu trebuie să vorbim așa./ În fond, cerul lucește, și marea cea mare jinduiește,/ și noi înșine lucim, jinduim" […]"[141] (*DS* 14). „Marea literatură" și „Henry" însuși, „cu nefericirile și grijile lui/ la fel de rău ca Achile"[142] (*Ibidem*) sunt printre acele lucruri pe care vocea poetică le găsește extrem de plictisitoare, în ciuda injoncțiunii materne: „și, în plus, mama-mi spunea când eram mic/ (în repetate rânduri) «Să mărturisești că ești plictisit/ înseamnă că nu ai avea// deloc Resurse Interioare"[143] (*Ibidem*). Această revelație ar putea fi interpretată ca o conștientizare a erorii afective care survine atunci când lumea este percepută ca plictisitoare: de fapt, sinele însuși este gol și își proiectează, nihilist, vidul și lipsa de sens asupra lumii. Plictisul este doar cealaltă față a monedei (sau cealaltă față a neliniștii sau anxietății constante) cu efectul ei de a face participarea la viață aproape imposibilă, paralizând, totodată, creativitatea, uneori pe perioade lungi: „când latura depresivă a bolii bipolare capătă ascendent la Berryman, Henry este reprezentat ca paralizat de o apatie

[141] "Life, friends, is boring. We must not say so./ After all, the sky flashes, the great sea yearns, we ourselves flash and yearn […]" (*DS* 14).
[142] "with his plights & gripes /as bad as Achilles"
[143] "my mother told me as a boy/ (repeatingly) `Ever to confess you're bored // means you have no/ Inner Resources`"

atotcuprinzătoare, o lipsă a dorinței de a-și juca fie și propriul joc" (Vendler 1995: 39).

Totuși, acest diagnostic este doar pe jumătate valid. „Căutarea direcționată spre înăuntru" (Haffenden 1980: 56) este întotdeauna stimulată de ecouri culturale și dialoguri cu vocile din trecut sub forma intertextualității „ostentative" și a „citatului extensiv" (Warso 2014: 136). „Anxietatea influenței" la Berryman este „în mod fertil transformată în ceva comic, altfel spus, este adesea enunțată în glumă" (Caleshu 2007: 118). În același timp, această dimensiune polemică a dialogului interliterar poate fi foarte serioasă, considerând că „*Dream Songs* confruntă o serie de tați poetici și apoi se eliberează de ei, la o răscruce intertextuală sau alta" (Hinds 2007: 121).

Cântecul-vis 310 (*Dream Song* 310) arată cum lipsa inspirației poate fi convertită într-o ocazie pentru creație, prin recursul la asociații intertextuale, care sunt mereu la îndemână, ca resurse *internalizate*: „Darul i s-a retras. Nu mai putea să scrie./ Rămâi tăcut, atunci, până se întoarce lucrul ăla./ Avem permisiunea lui Goethe/ pentru a lenevi când nu se prezintă nicio temă"[144]. Hölderlin, Kleist și Kafka sunt și ei invocați, poemul încheindu-se cu imaginea kafkiană a lui Henry ca un „gândac monstruos"[145] care se așază pe „mașinăria din colonia penitenciară/ fără niciun regret"[146].

Când Mircea Ivănescu a fost întrebat despre sursele numeroaselor ecouri și referințe din poezia lui, el a răspuns într-un mod care îl omagiază, aluziv, pe Berryman, poet din care a tradus câteva texte incluse în antologia de *Poezie americană modernă și contemporană* (1986):

> „Legăturile le-am făcut prin asociații de idei. În general, când intervine o aluzie sau chiar un citat dintr-o carte, înseamnă ca în perioada respectivă cartea îmi plăcea foarte mult sau că o citeam în momentul când scriam textul respectiv – accidental sau deliberat. [...].Cu timpul am început să-mi dau seama că aceste contribuții străine intervin tot mai mult în ceea ce scriam și, vorba unui poet, probabil că 'nu aveam resurse interioare'. I se

[144] "His gift receded. He could write no more. /Be silent then, until the thing returns./ We have Goethe's warrant/ for idling when no theme presents itself".
[145] "monstrous bug"
[146] "on the machine in the penal colony/ without a single regret"

explicase că plictisul e generat numai de absența resurselor interioare" (Alexandrescu 2001: 2).

Intertextul este astfel echivalat cu absența resurselor interioare: o percepție filistină la care Ivănescu nu subscria cu siguranță. În schimb, este evident că el concepea referința ca pe o întâlnire interpersonală, un dialog între culturi și perioade istorice; dar, în același timp, bineînțeles, vocile străine erau invitate să umple golul interior. De aceea poezia lui apare adesea ca „un monolog incontinent, sau mai degrabă un monolog dialogizat" (Cistelecan 1983: 35).

Prin faptul că aduce în discuție plictiseala lui Berryman, poetul face și o trimitere voalată la propria luptă cu acedia (sau demonul amiezii), spleen-ul, melancolia, depresia. Cu modestie și totuși cât se poate de serios, poetul român afirma că suferă de o formă de „neputință creatoare" care îl făcea să aibă mereu nevoie de o „cârjă împrumutată" sau de modele pe care să le „plagieze" (Ivănescu, Avram 2012: 134). Bineînțeles, „plagiatul" trebuie înțeles aici ca o denumire ludică pentru dialogismul intertextual.

Concluzii

Prin tematizarea ei în poezie, frica/ anxietatea este: exprimată, comunicată, evaluată, analizată și, într-un anumit sens, exorcizată. Poezia însăși devine, de fapt, terapeutică, în măsura în care expresia poetică este, în esență, un solilocviu dialogizat, în care drama subiectivă a vorbitorului este expusă ca pe o scenă de teatru („Ar fi trebuit să iasă în față și să vorbească"[147], zicea Berryman chiar în primul *Cântec-vis*). Inevitabilul exhibiționism emoțional al convenției confesive este, așa cum ne așteptăm, o sursă secundară de anxietate, o meta-anxietate. În acest cadru, strategiile intertextuale și cele legate de masca poetică (persona) sunt destinate să diminueze teama poetului de a fi privit, judecat și, poate, greșit înțeles din cauza psihodramei în care poezia riscă să se transforme.

Intertextualitatea ostentativă, întocmai ca jocul cu vocile (stilizare, polifonie, ventrilochism, simulări mimetice) ar putea într-

[147] "He should have come out and talked"

adevăr să apară ca o încercare de a rezolva complexul identitar și sentimentele copleșitoare de gol interior pe care cineva cu o tulburare afectică le experimentează de obicei. Diversele „postúri afective" (Caleshu 2007) puse în scenă de corpus-ul lui Berryman, ca o manieră de a „dramatiza înfiorătorul" dovedesc că opoziția post-modernă la doctrina impersonalității nu trebuie să ia neapărat forma expresiei *personale* stricte (confesivul) ci că poate fi mai mult o rezistență dialogică, interpersonală, în forma poeziei cu măști, a pastișei, parodiei de stiluri, texte, clișee și genuri.

Dacă poeții par evazivi când recurg la persoane poetice și aluzii cultural-literare alambicate, nu trebuie să uităm, totuși, că acestea sunt măști cu totul transparente, că ele nu ascund, de fapt, identitatea vorbitorului și nici nu sunt menite să o facă. Personajele pe care ei le creează augmentează convenționalitatea jocului literar și același efect îl are și intertextualitatea, alături de referințele metaliterare. Dar ele îndeplinesc și autentice țeluri psihologice (procedeele poetice sunt văzute ca niște strategii de „coping") și, de asemenea, funcții comunicative, fiind, în ele însele, o incercare de vindecare prin comuniunea cu alte voci din trecut și din prezent. Intertextul și persona sunt, astfel, strategii defensive *și* procedee literare sofisticate. Poeții par să creadă în puterea vindecătoare a jocului dialogic/ intertextual și a meșteșugului literar în general.

Bibliografie

Alexandrescu, Raluca. 2001. „Am produs adesea reacții mai degrabă tulburate". Interviu cu Mircea Ivanescu. *Observator cultural*, Martie, No. 55.

Bakhtin, Mikhail M. 1984. *Problems of Dostoyesky's Poetics*. Translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Berryman, John. 1989. *Collected Poems: 1937–1971*. Edited by Charles Thornbury. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Berryman, John. 1993. *The Dream Songs.* London/ Boston: Faber & Faber.

Bloom, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Routledge.

Bourke, Joanna. 2005. *Fear: A Cultural History.* Shoemaker Hoard.

Caleshu, Anthony. 2007. "`Dramatizing the dreadful`": Affective Postures in *The Dream* Songs". In `After *Thirty Falls': New Essays on John Berryman*, edited by Philip Coleman & Philip McGowan, with a Preface by Richard J. Kelly. Amsterdam/ New York: Rodopi. 101-120.

Cistelecan, Al. 1987. *Poezie și livresc.* București: Editura Cartea Românească.

Cistelecan, Al. 2003. *Mircea Ivănescu.* Monografie, antologie comentată, receptare critică. Brașov: Editura Aula.

Coleman, Philip. 2014. *John Berryman's Public Vision: Relocating the Scene of Disorder*. University College Dublin Press.

Conarroe, Joel. 1977. *John Berryman: An Introduction to the Poetry*. New York: Columbia UP.

Cooper, Brendan. 2009. *Dark Airs: John Berryman and the Spiritual Politics of Cold War American Poetry.* Bern: Peter Lang.

Ekman, Paul. "Basic Emotions". *Handbook of Cognition and Emotion*, edited by T. Dalgleish and M. Power. John Wiley and Sons Ltd. 45-60.

Elliott, Robert C. *The Literary Persona*. Chicago: Chicago University Press, 1982.

Ghita, Catalin. 2017. *Fear and Big Ideas: A Short Introduction to an Inter-Disciplinary Relationship*. Koszalin: Politechnika Koszalinska.

Gross, Andrew. 2009. "Imaginary Jews and True Confessions: Ethnicity, Lyricism, and John Berryman's *Dream Songs*". *Journal of Transnational American Studies*, 1(1). 1-31.

Haffenden, John. 1980. *John Berryman. A Critical Commentary*. New York: New York University Press.

Hinds, Michael. 2007. *Allusions, etc.: Berryman, Catullus, Sappho*. *`After Thirty Falls': New Essays on John Berryman*, edited by Philip Coleman & Philip McGowan, with a Preface by Richard J. Kelly. Amsterdam/ New York: Rodopi.121-140.

Hyde, Lewis. 1986. *Alcohol and Poetry: John Berryman and the Booze Talking*. Dallas Institute Publications. 1-19.

Ivănescu, Mircea. 2003. *Versuri, poeme, poezii. Altele, aceleași, vechi, nouă.* Antologie și prefață de Matei Călinescu. Iași: Polirom.

Ivănescu, Mircea. 2012. *Interviu transfinit. Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram*, ediția a doua, cu o postfață de Radu Vancu. București: Casa de Editură Max Blecher.

Kostelanetz, Richard. 1970. "Conversation with Berryman". *Massachusetts Review*, XI/2 [Spring], 346.

Liiceanu, Gabriel & Mircea Ivănescu. 2012. *Măștile lui M.I. Gabriel Liiceanu în dialog cu Mircea Ivănescu*. București: Humanitas.

Linebarger, J. M. 1974. *John Berryman.* New York: Twayne.

Maber, Peter. 2007. "John Berryman and Shakespearian Autobiography". *`After Thirty Falls': New Essays on John Berryman*, edited by Philip Coleman & Philip McGowan, with a Preface by Richard J. Kelly. Amsterdam/ New York: Rodopi. 209-223.

Maio, Samuel. 2005. *Creating Another Self: Voice in Modern American Personal Poetry*. Truman State University Press.

Mariani, Paul. 1990. *Dream Song: The Life of John Berryman.* New York: William Morrow & Co.

Martin, Jerold M. 1993. "Things Are Going to Pieces: Disintegration Anxiety in *The Dream Songs". Recovering Berryman: Essays on a Poet,* edited by Richard J. Kelly and Alan K. Lathorp. Ann Arbor: University of Michigan Press. 189-201.

Matterson, Stephen. 2007. "`He lived like a rat': The Trickster in *The Dream Songs*". *`After Thirty Falls': New Essays on John Berryman*, edited by Philip Coleman & Philip McGowan, with a Preface by Richard J. Kelly. Amsterdam/ New York: Rodopi. 141-154.

McGowan, Philip. 2007. "John Berryman and the Writing of Silence in *The Dream Songs*". *`After Thirty Falls': New Essays on John Berryman*, edited by Philip Coleman & Philip McGowan, with a Preface by Richard J. Kelly. Amsterdam/ New York: Rodopi. 241-257.

Parpală, Emilia (editor). 2017. *Signs of Identity. Literary Constructs and Discursive Practices*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Peterson, Jordan B. 1999. *Maps of Meaning. The Architecture of Belief.* New York: Routledge.

Plotz, John. 1969. "An Interview with John Berryman." *Harvard Advocate* 103, no. 1 (spring): 4-9.

****Poezie americană modernă și contemporană*. 1986. Selecție, traducere, note și comentarii de Mircea Ivănescu. Prefață de Ștefan Stoenescu. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Popescu, Carmen. 2017. "Intertextuality in Literary Comparisons. Arguments for a Dialogic/ Communicational Reassessment". *Le Comparatisme comme approche critique. Objets, méthodes et pratiques* comparatistes, edited by Anne Tomiche, Tome 3. Paris: Classiques Garnier. 287-303.

Salgado, Joao & Hubert J. M. Hermans, 2005, "The Return of Subjectivity: From a Multiplicity of Selves to the Dialogical Self". *E-Journal of Applied Psychology: Clinical Section* I (I). 3-13.

Sell, Roger D. 2000. *Literature as Communication: The Foundations of Mediating Criticism.* Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.

Shetley, Vernon. 1993. *After the Death of Poetry: Poet and Audience in Contemporary America*. Durham: Duke University Press.

Stitt, Peter A. 1972. "The Art of Poetry No. 16. Interview with John Berryman". *The Paris Review*, no. 53. 1-21.

Svendsen, Lars. 2005. *A Philosophy of Boredom*. Translated by John Irons. Reaktion Books.

Tanta, Gene. 2011. *a poet's poet's poet: a review of lines, poems, poetry by Mircea Ivănescu translated by Adam J. Sorkin and Lidia Vianu.* http://www.montevidayo.com/gene-on-mircea-ivanescu/.

Travisano, Thomas. 1999. *Midcentury Quartet: Bishop, Lowell, Jarrell, Berryman, and the Making of a Postmodern Aesthetic*. The University Press of Virginia.

Vancu, Radu. 2015a. "Confessional Poetry and Music: John Berryman and Mircea Ivănescu". *Primerjalna književnost* (Ljubljana) 38.2. 129-144.

Vancu, Radu. 2015b. *Mircea Ivănescu. Poezia discreției absolute.* București: Art. Ediție revăzută și adăugită.

Vendler, Helen. 1995. *The Given and the Made: Strategies of Poetic Redefinition*. Cambridge: Harvard University Press.

Virilio, Paul. 2004. *Art and Fear*. Translated by Julie Rose. London & New York: Continuum.

Warso, Anna. 2014. "`But There is Another Method`: John Berryman's *The Dream Songs*". *Exorcising Modernism*, edited by Mikotai Wisniewski. Warsaw: SWPS. 124-141.

SUBIECTIVITATEA ȘI SINELE DIALOGIC ÎN POEZIA LUI SCOTT CAIRNS ȘI A LUI CRISTIAN POPESCU

1. Introducere

În acest capitol voi sugera că subiectivitatea și dialogismul nu ar trebui să fie văzute ca opoziții binare ci ca fenomene care sunt complementare și interferente. Dacă ar exista, într-adevăr, o opoziție radicală între cele două, atunci subiectivitatea s-ar alinia cu monologismul în accepția bahtiniană:

> „Monologismul, în versiunea lui extremă, neagă existența, în afara lui, a unei alte conștiințe cu drepturi egale și responsabilități egale […]. Monologul este finalizat și surd la reacția celuilalt, nu o așteaptă și nu recunoaște în ea nicio forță" (Bakhtin 1984: 292-293).

Întâmplarea face ca, în literatură, exemplele pure și dure de monologism să fie, de fapt, foarte rare. Iar în poezie, la fel ca în celelalte genuri și tipuri de discurs, dialogismul, fie explicit sau nu, este foarte răspândit, chiar dacă nu e mereu transparent. Deși Bahtin (Bakhtin 1981: 275-300) spunea că poezia nu are aceleași calități dialogice și polifonice ca romanele, experiența poeților de-a lungul secolelor și a culturilor dovedește pur și simplu că genurile se metamorfozează în permanență și poezia contemporană, mai ales, învederează trăsături „romanești" din cele mai pregnante (cf. Blevins 2008, Parpală 2011). Auto-expresia poetică recentă este eterogenă, hibridată și multivocală, reflectând astfel preocupările contemporane pentru identitate și diversele întruchipări ale alterității. Printre alte lucruri, poeții de azi manifestă dialogismul printr-o ubicuă intertextualitate și stilizare și prin folosirea discursului raportat și a dialogului reprezentat.

E adevărat că există o strânsă asociere între genul liric și funcția emotiv-expresivă a limbajului, prin care mesajul este orientat în

principal către subiectul vorbitor (cf. Jakobson 1960). În perspectiva trăsăturilor atribuite în mod tradițional enunțării poetice, poezia ar putea fi chiar socotită, atât în termeni filosofici cât și lingvistici, cel mai „natural" mijloc pentru expresia de sine, subiectivă, iar sinele liric ar putea, probabil, să pară chiar modelul prin excelență al absorbirii de sine sau narcisismului. În cuvintele lui Genette, modul liric este subiectiv pentru că aici „poetul reprezintă singurul subiect enunțiator, monopolizând vorbirea" (Genette 1992 [1979]: 34).

Din punct de vedere istoric, totuși, diversele (macro)stiluri și mișcări au nuanțat și uneori au subminat asumpția de bază a poeziei ca expresie de sine, de exemplu prin felul în care se joacă și cu persona vorbitorului și cu gama de subiecte și convenții considerate adecvate din punct de vedere poetic. Impersonalizare, depersonalizare, efasare enunțiativă (Monte 2007) și efecte de obiectivitate: acestea sunt doar câteva din strategiile folosite pentru chestionarea oricărei asocieri de rutină între poezie și subiectivitate. Una din reacțiile relativ recente la hegemonia modului confesiv în poezie a fost așa-numita Language Poetry (cf. McCaffery 1977, Silliman 1986), care, asimilând deconstrucția auctorialității pe urmele lui Barthes și Foucault a respins cu totul noțiunea „vocii" personale a poetului liric sau a „amprentei personale" în discursul liric.

Dar și această tendință a fost pusă sub semnul întrebării. Poate că amprenta personalității auctoriale nu poate fi îndepărtată atât de ușor. Poate că rămâne întotdeauna un soi de „semnătură" (Perloff 1999: 407-408). Dar, în condițiile în care „poezia personală" (Maio 2005) specifică (post)modernismului se concentrează din nou pe această temă, trebuie să ne gândim la un *tip* de subiect care reflectă mentalități actuale și corespunde unor moduri mai noi de a reprezenta sinele sau calitatea de a fi persoană. Chiar dacă expresia de sine, reprezentarea de sine și dezvăluirea sinelui sunt încă o parte inalienabilă a discursului poetic contemporan, cei doi scriitori care vor fi discutați în continuare sunt, într-un anumit sens, poeți *confesivi*, fără a deveni, prin aceasta, solipsiști.

2. Subiectivitatea dialogizată

Subiectivitatea și sinele au fost preocupări centrale ale cercetării lingvistice, ale analizei discursului, filosofiei și științelor sociale. Astfel de studii s-au referit, de asemenea, la identitate, sine și personalitate. Totuși, textura complexă a poeziei aduce în joc și alte dimensiuni ale subiectului-locutor ca persoană umană: conștiință întrupată, cogniție, afect, spiritualitate. Cercetarea lingvistico-literară sugerează că marcatorii de subiectivitate își au originea în poziționarea „egocentrică" a vorbitorului și sunt, în grade diferite, prezente în toate tipurile de discurs (Lyons 1977: 638, Kerbrat-Orecchioni, 2002 [1980], Kecskes and Mey 2008: 151-296). Omniprezența subiectivității nu este, desigur, incompatibilă cu modul de orientare și funcția inerent dialogic a oricărui uzaj lingvistic. Această situație reflectă dispoziția umană înnăscută spre conversație și dialog, mai precis, înclinația de a folosi dialogul ca pe un mod de raționament și de rezolvare de probleme, chiar și atunci când nu este prezent un interlocutor extern care să servească drept respondent (Șora 1995 [1947]: 25, Fernyhough 1996). De aceea, pentru Bahtin, dialogismul transcende „dialogul" în sensul îngust de „dialog exprimat compozițional, separat sub forma replicilor," astfel încât să cuprindă și să fructifice „natura dialogică conștiinței" înseși (Bakhtin 1984: 165, 293).

Polifonia dialogică este maniera fundamentală de organizare a vieții noastre interioare, chiar dacă cercetătorii sunt încă departe de a-i înțelege pe deplin specificitatea și mecanismele definitorii, chiar dacă natura esențială a persoanei ar putea rămâne, în ultimă instanță, un mister inefabil și chiar dacă, în discursul oricărui individ, energiile dialogice pot fi activate, puse la lucru, exploatate în mai mare sau mai mică măsură – altfel spus, pot fi „promovate", sau, dimpotrivă, „reprimate" (Allen 2000: 21). O astfel de viziune comprehensivă asupra dialogicalității va fi, obligatoriu, „un pivot special în studiile literare", cum spune Edda Weigand (2010: 34)

În mod special, cercetătorii trebuie să se concentreze pe o acțiune dialogică într-un mod care include „dialogul și interacțiunea între cuvinte și texte" (Weigand 2010: 38). Studiul intertextualității, la rândul lui, ar putea fi „umanizat" astfel încât să includă acel tip de activitate intersubiectivă pe care Tel-Queliștii o negau (cf. Popescu

2009: 218-219). Bahtin tindea să atribuie calitatea de agent discursului sau chiar „cuvântului" personificat, în timp ce în recitirea dialogismului ca intertextualitate observăm obliterarea totală a umanului. În viziunea Juliei Kristeva, intertextualitatea vine *după* intersubiectivitate și o înlocuiește (Kristeva 1969: 85).

Ca antidot la astfel de vederi extreme, dialogul pe axa intertextuală și interliterară poate fi înțeles ca activitate interpersonală în linia sugerată de teoria literar-comunicațională a lui Roger D. Sell:

> „Scrisul și cititul sunt deopotrivă dialogice. O operă literară nu este pur și simplu adusă pe țărm dintr-o mare de intertextualitate anonimă. Scriitorii își doresc să intre cu adevărat în legătură cu o parte din predecesorii și contemporanii lor" (Sell 2000: 198).

Poziția de principiu a lui Sell poate fi coroborată prin considerații psiholingvistice. În timp ce deconstrucția poststructuralistă a subiectului l-a denunțat pe acesta din urmă ca pe o „iluzie a constanței" (Bal 1984: 343), abordările cognitiviste mai recente ale limbajului tind să reabiliteze așa-zisa „Teorie Populară a Esențelor", astfel atrăgând atenția într-un mod inedit spre toate „formele de dialog intern și monitorizare internă în care ne angajăm". „Noțiunile" noastre „multivalente despre Subiect și Sine" sunt acum văzute ca „departe de a fi arbitrare", în sensul că „exprimă experiențe care sunt, după toate aparențele, universale" (Lakoff & Johnson 1999: 401, 267, 268).

Din motive care vor deveni evidente în curând, trebuie să adaug că, în mentalitatea „esențialistă" a creștinismului ortodox, esența persistentă a ființei este sufletul nemuritor al individului (grecescul *psyche*, traducerea ebraicului *nephesh*, „suflare de viață"). Sufletul este adus la ființă de Dumnezeu în momentul concepției, în pântecul matern. Cea mai adâncă zonă dar și facultate a sufletului este duhul sau spiritul individului (*ruah, pneuma*), care este „organul" predilect de comunicare cu Creatorul, chiar dacă rămâne, în ultimă instanță, un mister, adevărata viață a creștinului, taina personalității lui, fiind „ascunsă cu Hristos în Dumnezeu" (*Coloseni* 3: 3).

Alte indicii pentru a înțelege explorările poetice ale subiectivității așa cum se raportează ele la „celălalt" și la vocile introiectate ale acestei alterități sunt oferite și de psihologi dar și de

lingviști. Există teorii psihologice ale „Sinelui Dialogic", de exemplu: „Într-o perspectivă dialogică, multiplicitatea devine ceva de genul 'multiplelor moduri de a fi împreună-cu'. […] Astfel, subiectivitatea devine o producție relațională și dialogică" (Salgado & Hermans 2005: 11-12). Spre deosebire de construcționismul social, „[d]ialogismul nu dizolvă persoana în câmpul social; presupune, mai degrabă, că agentivitatea personală are un rol fundamental în a determina gândirea, acțiunea și experiența umană" (Salgado & Clegg 2011: 428). Un accent asemănător pe primatul dialogului poate fi găsit în studiile lui Benveniste despre subiectivitate în limbaj:

> „Conștiința de sine este posibilă numai dacă este experimentată prin contrast. Eu folosesc *Eu* numai când vorbesc cu cineva care va fi un *tu* în adresarea mea. Această condiție a dialogului este constitutivă *persoanei* […]. Multe noțiuni din lingvistică, poate chiar din psihologie, vor apărea într-o lumină diferită dacă le reinstituim în cadrul discursului. Acesta este limbaj în măsura în care este asumat de omul care vorbește și sub condiția intersubiectivității, singurul lucru care face posibilă comunicarea lingvistică" (Benveniste 1971: 224, 230).

În moduri extrem de sofisticate, subiectivitatea în poezie capitalizează resursele expresiei de sine general disponibile și valabile. În acord cu profilul particular al cutărui idiom național, poezia exploatează aceste resurse într-o manieră emfatică și originală. Subiectivitatea ei dialogizată intern revelează o complexă „poetică a enunțării" atât pe „dimensiunea subiectivității deictice" cât și pe aceea a „reprezentării sinelui liric" (Chelaru-Murăruș 2000: 32).

Pe măsură ce încercăm să apreciem gama și anvergura unui astfel de dialogism poetic, ne dăm seama că este o trăsătură de bază, pervazivă, acționând pe toate nivelele. Nu în ultimul rând, dialogicalitatea intertextuală intră și ea în articularea subiectului – modelarea propriu-zisă a conținutului tematic – pentru că fiecare cuvânt folosit întâlnește „un mediu de cuvinte, judecăți de valoare și accente străine, agitat din punct de vedere dialogic și încărcat de tensiuni" (Bakhtin 1981: 276). În același timp, vorbim despre „inevitabilul element de adresivitate al literaturii" (Sell 2011: 14) – „calitatea" poemului de a fi „îndreptată spre cineva" (Bakhtin 1986:

95). Pentru Jonathan Culler, această considerație este atât de centrală încât atrage atenția în mod particular spre apostrofe, care „aduc în prim plan adresarea [...] și astfel, la un anumit nivel, identifică actul poetic drept ritualic, hortatoric, un tip special de eveniment lingvistic" (Culler 2009: 887). Și într-adevăr, adresivitatea, caracterizată de Bahtin ca „o marcă esențială (constitutivă) a enunțului" (1986: 95), ar putea fi nu doar intrinsecă sau implicită; prin diverse strategii literare ea poate fi, cu siguranță, accentuată sau reliefată. Și totuși, chiar atunci când, ca în tipul tradițional de poezie lirică, *persona* (masca, identitatea retorică, vocea) atribuită cititorului este aceea a cuiva care trage cu urechea, convenția se bazează în continuare pe interactivitate. Dialogul poetic cu cititorul este tocmai o specie de comunicare bazată pe *empatie*, care stimulează „un proces de alienare de sine care rezultă în descoperirea de sine" (Sell 2000: 28).

3. Personalitate și dialog în poezie și rugăciune

Scopul meu în acest studiu este de a mă concentra pe câteva exemple de dialogism poetic rezultând dintr-un angajament creștin-ortodox. În ilustrări contemporane din poeții Scott Cairns și Cristian Popescu, primul, american, al doilea, român, dialogizarea discursului poetic este nu doar adusă la nivelul conștiinței dar pare chiar să fie absolut centrală viziunii poetice. Este o dialogicalitate generată de efortul susținut al celor doi poeți de a crește în ceea ce nu poate fi definit decât ca tradiționala, „demodata" dragoste creștinească (*agape*); aspirația lor este să-și aducă propriul sine în aliniere armonioasă și liber-aleasă cu sinele altor oameni. După Cairns, orice încercare de a ne îmbunătăți relațiile cu alți oameni trebuie să meargă mână în mână cu lucrarea asupra propriului nostru sine: „Înainte de a începe să vindecăm ruptura între persoane, avem în fața noastră destul de multă muncă lăuntrică în sensul de a restaura și redescoperi întregul persoanelor noastre, ca atare" (Cairns 2010a: 2).[148] Cristian Popescu, la rândul lui, invocă în mod constant puterea transformatoare a Duhului Sfânt să îl

[148] "Before we can set about healing the rift between persons, we have a good bit of interior work ahead of us in terms of repairing and recovering the wholeness of our persons, as such" (Cairns 2010a: 2).

ajute să depășească impulsurile josnice ale egoismului. Uneori într-un mod chinuit, dureros, alteori ecstatic, el aspiră în mod autentic să includă alți oameni în economia vieții sale interioare.

Aici credința ortodoxă le oferă un sistem conceptual care este consistent, coerent, integrat și eficient (aplicabil, pentru că este conceput să fie *trăit*, experiat). Are o perspectivă asupra întregii probleme a sinelui și relaționalității și implică un set de practici pentru traiul individual și cel comun. Stilurile de viață care rezultă de aici întrupează și dau sens unei învățături teoretice și doctrinale, cel mai important element al doctrinei patristice fiind acela că oamenii sunt chemați să-și aproprieze redempțiunea și restaurarea dăruite lor de Mântuitorul Iisus Hristos. Vocația ontologică a omenirii este deificarea sau *theosis (îndumnezeire*): „Fiți așadar desăvârșiți, așa cum și Tatăl vostru din ceruri desăvârșit este" (Matei 5:48). În cuvintele, adesea citate, ale Sfântului Athanasie cel Mare, „Dumnezeu s-a făcut om pentru ca omul să se facă Dumnezeu".

De vreme ce nu toate „vocile" străine care bântuie mintea sunt valoroase pentru creșterea spirituală, dialogismul lăuntric al unui creștin trebuie să fie supus la o disciplină ascetică și, sub influența *Filocaliei* și a altor surse de referință, la un „război nevăzut", un război duhovnicesc împotriva așa-zișilor *logismoi* (patimi, gânduri ale răutății și demonii care le inspiră). Starea actuală a atenției ființei umane, mereu împrăștiată și agitată, este o stare post-lapsariană, adică un rezultat al Căderii. De aici, nevoia de a dezvolta o stare de *nepsis* (*trezvie, atenție*); este important să supraveghem toate mișcările conștiinței, astfel încât să ne păzim de ispite: ispita de a păcătui, de exemplu de a judeca pe alții și de a-i acuza de greșeli care pot fi (și) ale noastre, sau, de fapt, ale noastre (ceva asemănător cu mecanismul *proiecției* jungiene). Această vigilență încordată poate menține sufletele creștinilor smerite în înțelegerea faptului că sunt încă departe de condiția dragostei-*agape*.

Tocmai în această tradiție ascetică a vieții contemplative operează Scott Cairns și Cristian Popescu când se raportează la problema sinelui, îndreptându-și, totodată, atenția, către dialogul interior și exterior. Această tradiție, cum spuneam, este foarte bine

sintetizată în *Filocalia*[149]. O etapă necesară în procesul contemplării nesfârșite este pocăința sau *metanoia* (literalmente, „schimbarea minții"), iar lepădarea de sine cerută de Iisus Hristos este o negare a *ego*-ului, acel sine fals pe care ființele umane și-l construiesc în contextul acestei lumi căzute. În schimb, creștinii trebuie să-și descopere adevăratul sine, care nu a fost încă revelat: „Iubiților, acum suntem fii ai lui Dumnezeu, și ce vom fi nu s-a arătat până acum. Știm că dacă El Se va arăta, noi vom fi asemenea Lui, fiindcă Îl vom vedea cum este" (1 Ioan 3:2).

Cadrul ortodox de referință ne poate ajuta să înțelegem mai bine dialogismul care activează în miezul rostirii poetice a lui Cairns și Popescu, luminând o zonă a libertății și expresiei personale într-un domeniu în care, dată fiind importanța dogmei sau a doctrinei, acestea sunt cel mai puțin așteptate sau bănuite de către outsideri. Pe de o parte, „gândirea ortodoxă este exprimată de dogmele Bisericii [....]. (T)eologia Bisericii este ascetică, altfel spus, ea definește metodele de vindecare pentru ca omul să ajungă la îndumnezeire [....]. [Dogmele] sunt jaloane duhovnicești" (Vlachos 1998: 122-123).

Dar, pe de altă parte, antropologia ortodoxă este înrădăcinată în identitatea iconică a omului ca *hypostasis* sau *prosopon*, creat după „chipul și asemănarea lui Dumnezeu", astfel încât există și o conexiune strânsă între eclesiologie și calitatea de a fi persoană (Zizioulas 1997), dar și o legătură inextricabilă între creșterea interioară și libertate (Vlachos 1999). După cum a observat John Breck (1986: 17), în viața Bisericii, persoana, dialogismul inerent și adresivitatea Logosului sunt profund interconectate: „Cuvântul lui Dumnezeu este o Persoană, un ipostas divin al Sfintei Treimi [....]. Cuvântul *devine* trup". Breck se referă, de asemenea, la „calitatea dinamică a Cuvântului ca instrument al auto-dezvăluirii și auto-comunicării lui Dumnezeu" și la puterea (*dynamis*) limbajului, o sacramentalitate care este „exprimată în terminologia ortodoxă ca 'sinergie' sau co-operare între om și Dumnezeu" (Breck 1986: 9, 17).

[149] Pentru versiunea engleză, la care se raportează, probabil, Scott Cairns, cf. *Philokalia of the Neptic Saints gathered from our Holy Theophoric Fathers, through which, by means of the philosophy of ascetic practice and contemplation, the intellect is purified, illumined, and made perfect* ([1782] Ware and Palmer 1979-1995).

Poate cel mai complex și complet comentariu asupra viziunii ortodoxe despre dialogul interpersonal a fost oferit de Părintele Dumitru Stăniloae. Ceea ce subliniază el este că semnificația personalității are de a face cu comunicarea și comuniunea între Dumnezeu și alteritatea umană. În numeroasele sale scrieri, Stăniloae a detaliat, în aserțiuni asemănătoare, până la un punct, cu ale lui Bahtin, că limbajul omenesc este dialogic pentru că și noi suntem „ființe dialogice", create pentru a cunoaște cuvântul lui Dumnezeu și pentru a *răspunde* la acest cuvânt; suntem creați ca „parteneri" în acest dialog cu Dumnezeu, *despre* și *în* Dumnezeu, pe care îl prelungim în dialogul cu aproapele nostru (Stăniloae 1977: 445). Teologul român a vorbit în mod repetat, de asemenea, despre o relație „ontologic" dialogică sau dialogală cu Dumnezeu ca fiind condiția originară, pre-lapsariană. O altă idee este că în timpul rugăciunii creștinii continuă să experimenteze propriul lor statut ca subiecți. Nici propria lor subiectivitate nici aceea a aproapelui nu poate fi reificată, captată, prinsă, „subordonată, transformată în obiect" (Stăniloae 2000: 47).

În viața Bisericii Ortodoxe, dialogismul este genuin și consistent. Liturghia (din grecescul *leitourgia* – „lucrare publică") și alte slujbe sunt, de fapt, un dialog constant între preoți, diaconi, eventual arhierei (clerul slujitor) și comunitatea credincioșilor, care răspund cu „Amin"-ul lor sau cu formule ca „Doamne, miluiește", „dă, Doamne", rugăciunilor și ecteniilor. De asemenea, ei participă prin cântarea troparelor alături de strană și prin recitarea comună a Crezului și a Rugăciunii Domnești (rugăciunea Tatăl nostru). Chiar și dogma este dialogizată și personalizată: nu în sensul că doctrina ar fi negociabilă, sau în evoluție, sau susceptibilă de a fi influențată de vreun Aggiornamento, ci în sensul că tot ce este primit și învățat de cei botezați va fi asimilat progresiv și chiar pus la încercare, testat și verificat în viața credincioșilor și în cuvintele prin care ei își interpretează propria experiență. Prin propriile descoperiri unice pe calea ascetică stabilită de Tradiție (*Paradosis*), persoanele particulare pot să mărturisească, în cele din urmă, despre puterea vindecătoare și mântuitoare a adevărurilor moștenite.

Provocarea pentru ei este să dobândească o viziune a lumii cu adevărat dogmatică, să-și însușească mintea Bisericii (*phronema*) și să trăiască în conformitate cu ceea ce au primit ca adevăr revelat, prin aproprierea subiectivă a mântuirii universale aduse de jertfa

Mântuitorului Iisus Hristos. Dificultatea principală vine tocmai din faptul că nici Dumnezeu nici Biserica nu pun limite esențiale libertății omenești (în afara celor... liber consimțite, cu rol terapeutic, care sunt parte din disciplina necesară vieții ascetice). Relația dialogică este, așadar, esențială în creștinismul ortodox (*religio* înseamnă, de fapt, relație sau legătură). Nu dispare niciodată libertatea de a gândi și a trăi așa cum dorești și tocmai de aici rezultă că mântuirea și sfințirea sunt și responsabilitatea creștinului. Importanța liberului arbitru sau a capacității de alegere este subliniată peste tot în Biblie, ca mărturie a înaltei demnități în care a fost pus omul, a cărui voință Dumnezeu nu vrea niciodată să o siluiască: „Ca martori înaintea voastră iau astăzi cerul și pământul: viață și moarte ți-am pus eu astăzi înainte, și binecuvântare și blestem. Alege viața, ca să trăiești tu și urmașii tăi" (*Deuteronom* 30: 19); „Și zicea către toți: Dacă voiește cineva să vină după Mine, să se lepede de sine, să-și ia crucea în fiecare zi și să-mi urmeze Mie" (Luca 9: 23); „Iisus, văzându-l pe acesta zăcând și știind că este așa încă de multă vreme, i-a zis: Voiești să te faci sănătos?" (Luca 5: 6).

În același timp, credincioșii sunt îndemnați să-și structureze viața devoțională cu ajutorul unor rugăciuni pre-scrise, chiar dacă la început nu le „înțeleg" sau nu le „simt" pe deplin. În această inflexiune imaginativă survine o actualizare și personalizare a „Eului" generic din imnele și rugăciunile „compuse" de Sfinții Părinți ai Bisericii sub insuflarea Duhului Sfânt. În felul acesta, elementul personal caută integrare într-un spațiu de comuniune (Biserica sau „trupul lui Hristos"), înțeles ecleziastic ca o comunitate de credință, de practică și slujire sau venerare a lui Dumnezeu. Așa cum sublinia Scott Cairns (1999), două sensuri ale tradiției, literar și teologic, pot fi ambele implicate și apropriate de intertextul poetic.

4. Scott Cairns

În eseurile lui, Cairns (n. 1954) descrie cititorii ca pe niște parteneri invitați să participe la crearea sensului: ei nu sunt, astfel, pur si simplu „decodorii" unui „mesaj" finit și finisat. Această viziune este ilustrată pe deplin și de modul în care își scrie poemele, din care vor fi discutate în continuare câteva, cuprinse în a cincea lui culegere de

versuri, intitulată *Philokalia: New & Selected Poems* (*Filocalia: Poeme Noi și Alese*) (2002).

Cairns descrie fundamentul dialogismului său în textul numit *Statement on Poetics* (*Declarație despre poetică*) (2005). „Poetica sacramentală" pe care o afirmă presupune nimic mai puțin decât o (îndrăzneață, am spune) paralelă directă între creația și comunicarea poetică pe de o parte și tainele sau sacramentele Bisericii de cealaltă parte:

> „Intuiesc o legătură între *Taină* și noțiunea poeticului .... *Poeticul* ... este ocazia unei acțiuni continue, *generative*. Și acest lucru mă frapează ca o condiție care este ... sugestivă pentru comuniunea euharistică așa cum este ea înțeleasă și performată în Biserica Răsăriteană […]. O operă literară […] este *poetică* în măsura în care reprezintă ocazia unei noi generări – în măsura, cu alte cuvinte, în care produce roade.
> Asemenea Sfintelor Taine, deci, poeziile – dacă sunt cu adevărat poezii – *au* agentivitate, *dețin* energie, sunt preocupate mai mult să facă ceva *cu* și *din* observator decât sunt preocupate să-l trimită pe acesta la un eveniment trecut […].
> Asemenea Sfintelor Taine, deci, *poeticul* are de-a face cu *comunicarea—nu*, totuși, în sensul în care *acest* cuvânt a început să fie greșit înțeles ca distribuirea uni-direcțională a informației, mai degrabă, în sensul în care ceva din fiecare comunicator este împărtășit celuilalt și neapărat în sensul că rezultă de aici o *nouă creație*" (Cairns 2005: 1)[150].

[150] "I sense a connection between *Sacrament* and the poetic .... *The poetic* ... is an occasion of ongoing, *generative* agency. And this strikes me as a condition that is ... suggestive of Eucharistic communion as it is understood and performed in the Eastern Church […]. A literary work […] is *poetic* to the extent that it occasions further generation—to the extent, in other words, that it bears fruit. Like the Holy Mysteries, then, poems—if they are truly poems—*have* agency, *bear* energy, are concerned more with making something *with* and *of* the observer than they are concerned with referring her to a past event […]. Like the Holy Mysteries, then, *the poetic* is involved with *communication—not*, however, in the sense that *that* word has become misunderstood as the uni-directional distribution of information, rather, in the sense that something of each communicant is imparted to the other, and necessarily in the sense that *new creation* is the result" (Cairns 2005: 1).

Cu referire la această legătură pe care a stabilit-o, Cairns vorbește despre dialogism în forma unei intertextualități responsive. Când citim „anumite poezii de Dickinson, Eliot, Frost, Stevens, or Bishop, etc."[151], cititorul poate experia „un zbor responsiv al imaginației"[152], care pentru poet poate rezulta într-un „poem *responsiv*"[153] în timp ce pentru un cercetător „acel zbor poate să rezulte foarte bine într-o *lectură* în mod similar co-creativă care face posibile alte lecturi bogate și îmbogățitoare în consecință"[154] (Cairns 2005: 1).

Philokalia lui Cairns creează un palimpsest paratextual cu antologia greacă cu același titlu publicată pentru prima oară în 1782. Este iluminată retroactiv și de culegerea din 2007 a lui Cairns numită *Love's Immensity: Mystics on Endless Life* (*Imensitatea dragostei: misticii despre viața fără sfârșit*), care arată cu claritate cum dialogicalitatea poate fi în același timp subtilă și smerită. Cairns aranjează aici câteva din zicerile misticilor astfel încât să le sublinieze poeticitatea intrinsecă, aceasta fiind pentru el o problemă a scrisului „pentru a descoperi și nu pentru a exprima"[155]. Scriitorul de poezii este implicat într-o „conversație în curs"[156], așa cum și Scripturile „nu încetează niciodată să ne vorbească"[157]. Toate acestea îl ajută să explice cum poezia poate fi „o pregătire pentru o viață de rugăciune"[158] (Cairns 2011: 12:00, 16:00, 30:00, 38:00.)

O raportare dialogic intertextuală, deopotrivă cu Scripturile mereu-vorbitoare și cu *Filocalia* din secolul al XVIII-lea, se află în inima seriei de poezii numite *Adventures in New Testament Greek* (*Aventuri în greaca Noului Testament*) din propriul lui volum *Filocalia* din 2002. Aici, ecourile intertextuale prestigioase sunt grefate pe descoperirile personale ale lui Cairns în moduri care sunt reciproc iluminante. Epifaniile autorului sunt demne de articulare

[151] "certain poems of Dickinson, Eliot, Frost, Stevens, or Bishop, etc."
[152] "a responsive flight of the imagination"
[153] "*responsive* poem"
[154] "that flight may well result in a similarly co-creative *reading* that provides for rich and enriching readings thereafter".
[155] "in order to find out, not in order to express"
[156] "ongoing conversation"
[157] "never stop talking to us"
[158] "preparation for a life of prayer"

poetică tocmai în măsura în care sunt convergente cu înțelesurile comune, împărtășite de tradiția ortodoxă.

Pe de o parte, punctul lui de pornire este întotdeauna o experiență personală și forma poetică în care își redă revelațiile este întotdeauna în mod unic originală. Pe de altă parte, glosând asupra sensurilor unor cuvinte precum *metanoia* (pocăință), *hairesis* (erezie), *nous* (minte, intelect), *mysterion* (mister, taină) și *apocatastasis* (apocatastaza, o erezie cu privire la mântuirea universală), el confirmă, de fapt, eficacitatea interpretărilor predecesorilor săi și astfel, adevărul dogmei.

Dacă doctrina este un fel de *langue* pentru credință, articularea ei unică în contextul vieții unui individ anume investește „codul" cu o importanță reînnoită. Sensurile comune, împărtășite ale doctrinei devin *vii* și active atunci când sunt apropriate de un credincios, fiind în felul acesta înțelese, experimentate, puse în practică. Îngrijorarea lui Cairns este că, în vremurile moderne, rădăcinile antice ale antropologiei creștine și-au pierdut forța, energia lor fiind adesea diluată prin traduceri inadecvate. Pentru el, acestea reprezintă în continuare noțiuni conform cărora o ființă omenească poate *trăi* și, dacă impactul lor a fost cu adevărat diminuat, aceasta este pentru că cei care le folosesc le și acomodează la valorile și mentalitățile prevalente, dintre care unele sunt cu desăvârșire seculare, „lumești" și cu totul în răspăr cu sensurile de bază ale creștinismului. Astfel, *nous* a ajuns să fie tradus (și, deci, înțeles) în primul rând ca „intelect", așa cum *kardiá*, „inima", este acum percepută nu ca „omul lăuntric", însuși centrul persoanei, în care Hristos vrea să-și facă sălaș, ci ca locul emoțiilor, o facultate care nu are aproape nimic de a face cu cunoașterea. Cairns oferă mult mai mult decât o analiză semantică detaliată a acestor evoluții. Ideea lui, comună cu a Bisericii Ortodoxe, este că separarea minții (*nous*) de inimă (*kardiá*) derivă din tragedia Căderii, care a generat o fragmentare a facultăților sufletului. Scopul filocaliilor (inclusiv versiunea poetică propusă de poetul american) este ca, pe calea *isihasmului* sau a liniștirii interioare, să ghideze sufletul în lupta cu patimile, transformând, totodată, inima într-un altar noetic.

Cel mai important aspect al reflecțiilor metalingvistice și metacognitive ale lui Cairns este faptul că ele funcționează ca glose dialogice: polemice în raport cu lexicoanele moderne, dar, în căutarea autenticității, scufundându-se în patrimoniul înțelepciunii verificate și împărtășite de-a lungul secolelor de Biserică. Consecințele practice ale

unei astfel de arheologii semantice sunt sugerate în versurile finale ale textului numit *Adventures into New Testament Greek* (*Aventuri în greaca Noului Testament*), unde îi îndeamnă pe cititori să fie atenți la propria respirație. În felul acesta, ei pot deveni conștienți de natura încarnată a propriei lor minți, înțelegând astfel că rugăciunea, meditația și contemplația pretind implicarea întregii persoane umane:

> „Când până și folositorul dicționar nu prea
> poate să plaseze nous-ul ca altceva decât
> un strămoș rustic al rațiunii, ai putea
> fi împăcat să nu mai deranjezi ciudatul termen
> de acum încolo – și deci ai eșua să-ți găsești
> drumul spre el, o capacitate foarte fructuoasă
> neîncercată. Dormitând în peștera lui sonoră,
> aptitudinea intelectivă a inimii se încețoșează,
> dacă nu găsești o modalitate de a o trezi. Deci,
> să încercăm ceva, chiar acum. Chiar acum, când
> citești aceste rânduri, fii o clipă atent
> la răsuflarea ta când o inspiri: privește
> coborârea răcoroasă a respirației, un flux de la gură
> la gâtlej până la cuptorul inimii.
> Observă acea ciudată, rece confluență a respirației
> și sângelui și gândește-ți gândurile acolo”[159] (Cairns 2002: 26–7).

Un alt poem din aceeași secțiune studiază pocăința – acea cerință crucială pentru viața creștină – ca regret pentru păcate dar și ca o reînnoire mai generală a întregii vieți, prin trasarea sensului etimologic al cuvântului *metanoia*:

> „*Pocăință*, cu siguranță
> dar de un tip mult
> mai puțin probabil să se supună

[159] “When even the handy lexicon cannot/ quite place the nous as anything beyond/ one rustic ancestor of reason, you might/ be satisfied to trouble the odd term/ no further— and so would fail to find/ your way to it, most fruitful faculty/untried. Dormant in its roaring cave,/ the heart’s intellective aptitude grows dim,/ unless you find a way to wake it. So,/let’s try something, even now. Even as/you tend these lines, attend for a moment/ to your breath as you draw it in: regard/the breath’s cool descent, a stream from mouth/to throat to the furnace of the heart./ Observe that queer, cool confluence of breath/and blood, and do your thinking there”.

umilei repetiții.
[…]
Metanoia inimii,
pe de altă parte, se întoarce
fără regret, se întoarce nu
atât *de la*, cât spre”[160] (Cairns 2002: 15)

Analiza poetică a pocăinței dezvăluie sensurile distorsionate care au ajuns să paraziteze și să întunece noțiunea antică. Cairns reabilitează și restaurează sensurile pozitive pe care cuvântul încă le are în creștinismul răsăritean, unde pocăința este adesea desemnată ca „reînnoire a botezului” sau „botezul lacrimilor”. Această năzuință și străduință spirituală, totodată un proces de „purificare” sau „curățire”, este plasată chiar în miezul vieții creștine, concentrând logica transformațională a acesteia și împuternicind sufletul să caute comuniunea cu Dumnezeu.

De vreme ce numai cei „curați cu inima” vor „vedea pe Dumnezeu” (Matei 5: 8), creștinii nu pot începe să viseze despre înalte experiențe înainte de a se despătimi (adică de a „triumfa”, cumva, în lupta cu patimile). Pentru cei mai mulți dintre ei aceasta este o luptă de o viață întreagă, o idee asupra căreia Cairns a elaborat într-unul din eseurile sale:

> „Când este în forma ei cea mai sănătoasă, credința noastră nu este pur și simplu o credință propozițională, ci o credință întrupată și performată. […] Singurul și cel mai esențial aspect al vieții creștine: că suntem bolnavi și că avem cel mai mult nevoie să fim vindecați – *nous*-ul nostru purificat, iluminat și restaurat la comuniunea reală cu Dumnezeul care este […]. Un alt cuvânt din Noul Testament care ar putea beneficia de o reevaluare riguroasă este *kardiá*, care ne este oferită pur și simplu ca *inimă.* Primii creștini, inspirându-se din tradiția evreiască și alte tradiții semitice, au înțeles acest cuvânt ca indicând mai mult decât pompa din piepturile noastre, sau o figură de stil pentru emoțiile, sentimentele și afecțiunile noastre. Ei au înțeles *kardiá* ca fiind chiar centrul ființei umane

[160] “*Repentance*, to be sure,/ but of a species far/ less likely to oblige/ sheepish repetition./ […]/The heart’s *metanoia*,/ on the other hand, turns/without regret, turns not/ so much *away*, as *toward”*.

> complexe și ca scena potențialei noastre restaurări […]. Persoana umană este ea însăși un fel de treime. Diverși autori din acea tradiție numesc de obicei această tripartiție a noastră cu varii nume, dar cei mai mulți sunt de acord că, din cauza teribilei separări a persoanelor noastre de Persoanele Treimice ale Dumnezeului nostru dătător de viață, am devenit sfâșiați, sau un fel de tripod schilodit, un triunghi care nu scoate sunete armonioase. Putem noi să fim trup, suflet și spirit și este adevărat dar, pentru cei mai mulți dintre noi, întregimea și unitatea noastră rămân sau tulburate sau de-a dreptul fracturate […]. Mintea-în-inimă – întemeierea *inimii* noastre *noetice* - […] creează organul prin care suntem în sfârșit capabili să-i întâlnim pe frații și surorile noastre" (Cairns 2010b: 3)[161].

Poezia *Possible Answers to Prayer* (*Posibile răspunsuri la rugăciune*) oferă o dovadă ironică (și melancolică) a unei realități psihologic-antropologice: o persoană care intuiește adâncimea *nous*-ului sau pozitivitatea mecanismelor desemnate de *metanoia* fără a fi atins, neapărat, o stare despătimită a sinelui. Unul din lucrurile care ne pot exclude de la comuniunea completă cu Dumnezeu și ceilalți oameni este înclinația, specifică firii căzute, de a judeca, ceea ce îl face pe Cairns să-i atribuie lui Dumnezeu însuși un discurs cumva umoristic. Formulând presupusul răspuns al lui Dumnezeu la neajunsurile și eșecurile sale pe cale, poetul își trezește propria

[161] "When it is most healthy, ours is not a simply propositional faith, but a faith embodied and performed. […] [T]he single most essential aspect of the Christian life: that we are ill, that what we need most is to be healed – our *nous* purified, illumined and restored to actual communion with the God who is […]. Another New Testament word that could benefit from a rigorous appraisal is *kardiá*, offered to us simply as *heart*. Early Christians, taking their lead from Jewish and other Semitic traditions, understood this word as indicating more than the pump in our chests, or as a figure of speech for our emotions, feelings and affections. They understood *kardiá* as the very center of the complex human person, and as the scene of our potential repair. […] [T]he human person is herself/himself something of a trinity. Various writers in that tradition are likely to name our tri-parts variously, but most agree that thanks to the dire severing of our persons from the Triune Persons of our Life-giving God, we have become splintered, or something of a crippled tripod, a triangle that doesn't ring true. We may be body, soul and spirit true enough, but, for most of us, our wholeness and unity remain either troubled or downright fractured. […] [T]he mind-in-the-heart – the establishment of the *noetic* heart – […] creates the organ by which we finally are able to meet our brothers and sisters".

conștiință. În special când creștinii au făcut un oarecare progres spiritual, ispita de a-i judeca pe ceilalți poate fi teribil de subtilă, atrăgându-i spre slava deșartă, spre gândul că poate s-au pocăit „destul". Aceasta poate să presupună, după cum rezultă din textul lui Cairns, menținerea unor evidente resentimente, neliniști meschine și o preocupare pentru nevoiași care este mai degrabă intermitentă:

> „Cererile tale – deși continuă să poarte
> aceeași unică semnătură – au fost corect înregistrate.
> Îngrijorările tale – în ciuda obiectului lor
>
> mereu destul de îngust și a involuntarei
> valori de divertisment – totuși slujesc
> să-mi aducă persoana ta viu în minte.
>
> Pocăința ta – aproape de tot ascunsă sub
> o născândă ceață galbenă de – sincer – mai
> vizibil resentiment – este suficientă.
>
> Grija ta intermitentă pentru cei bolnavi,
> pentru cei suferinzi, pentru săracii nevoiași este uneori
> recognoscibilă pentru mine, dacă nu și pentru ei.
>
> Mâniile tale și zelul și plescăitul din buze
> cu dreaptă indignare față de cei
> ale căror obiceiuri și simpatii te ofensează –
>
> acestea trebuie să se mistuie în foc înainte să înțelegi
> cât de aproape sunt, cu ce fervoare îi ador
> exact pe aceștia, cei mulți care își stârnesc reacții
> pătimașe"[162] (Cairns 2002: 12).

[162] "Your petitions — though they continue to bear/ just the one signature — have been duly recorded./ Your anxieties — despite their constant,// relatively narrow scope and inadvertent/ entertainment value — nonetheless serve/ to bring your person vividly to mind.// Your repentance — all but obscured beneath/ a burgeoning, yellow fog of frankly more/ conspicuous resentment — is sufficient.// Your intermittent concern for the sick,/ the suffering, the needy poor is sometimes/ recognizable to me, if not to them.// Your angers, your zeal, your lipsmackingly/ righteous indignation toward the many/whose habits and sympathies offend you —// these must burn away

Metanoia ca proces sinergic (colaborativ) presupune asistență constantă din partea Duhului Sfânt și totodată pretinde cooperare și participare totală din partea individului care se pocăiește. Totuși, smerenia, nejudecarea și dragostea, care ar trebui să fie elementele fundamentale într-o relație cu ceilalți sunt extrem de greu de atins. Toată lucrarea asupra sinelui care este proprie asceticii ortodoxe țintește vindecarea impulsurilor nevrednice și dăunătoare și promovează recuperarea și folosirea corectă a puterilor sufletului. Așa cum sugerează parabola datornicului nemilostiv (Matei 18: 23-35), atunci când cedează înclinațiilor rele (de judecare, ne-iertare, dezumanizare a aproapelui), creștinii riscă să își pericliteze mântuirea. Și invers, prin simpla asceză a abținerii de la judecare, ei își pot „câștiga" un loc în Împărăția Cerurilor: „Nu judecați, ca să nu fiți judecați" (Luca 6: 37). Toată mânia și disprețul față de semeni trebuie să se „mistuie în foc"[163] – în focul pocăinței, bineînțeles – pentru că singurul sacrificiu de care Dumnezeu are nevoie de la noi este inima smerită: „Jertfa lui Dumnezeu: duhul umilit. Inima înfrântă și smerită Dumnezeu nu o va urgisi" (Psalmul 50: 17-18). Referința, în poezia lui Cairns, la „plescăitul din buze", în asociere cu „dreapta indignare" (ironic „dreaptă", pentru că, de fapt, tocmai îndreptățirea lipsește, în atitudinea de judecare) confirmă că păcatul, în acest caz, a trecut dincolo de punctul în care este vorba doar de un gând (*logismos*) sau impuls. Conform tradiției ascetice, dacă un impuls nu este înăbușit atunci când nu este încă decât un glas slab în mintea omului, în cazul în care creștinul îi oferă spațiu și intră în „conversație" cu sugestiile lui, acesta poate deveni foarte puternic, hrănind patimile care întunecă sau chiar orbesc *nous*-ul și, în consecință, împiedică percepția adecvată a lumii. La fel, „indignarea" trece mult dincolo de stadiul inițial și involuntar, instinctual - care vine din firea căzută și slăbiciunile ei: implică o ideație complicată și chiar discurs (fie și mental), astfel încât se poate spune că ne duce la un nivel la care răul a fost deja făcut. Creștinii care, în loc să se roage pentru (alți) păcătoși cu empatie, compasiune autentică și zdrobire de inimă, își permit „luxul" indignării morale îi imolează spiritual pe cei pe care

---

before you'll apprehend/ how near I am, with what fervor I adore/ precisely these, the several who rouse your passions".

[163] "must burn away"

Dumnezeu îi „adoră" cu fervoare, așa păcătoși cum sunt. Cel mai adesea, judecarea nici măcar nu are o motivație factologică; se naște de obicei din simpla incomprehensiune a diferenței unei alte persoane, a „obiceiurilor și simpatiilor" care ne sunt nefamiliare, ignorând astfel „asemănarea-care-e-diferență a condiției umane" (Sell 2000: 18). Chiar atunci când se întâmplă să fie o transgresiune clară spre care se poate arăta cu degetul, efectul acestui „zel" greșit direcționat este de a nega statutul de persoană al altor ființe umane (care, totuși, ontologic sunt „icoane" ale Dumnezeului treimic). Atunci când identificăm făptașul cu fapta, păcatul cu păcătosul, încetăm să-i privim pe semenii noștri ca pe niște subiecți autonomi. Alegând să nu asume păcatul fratelui lor ca și când ar fi al lor înșile (chiar dacă nu au acționat asupra aceluiași impuls), cei care judecă ratează, totodată, șansa de a recunoaște o esență și o natură umană comună.

Dureros de realist, poemul este, totuși, plin de speranță, înscriindu-se într-o dinamică îndelung-testată a pocăinței și rugăciunii neîncetate. Subiectul locutor se învinuiește și se pocăiește pentru că... nu se pocăiește destul, dar nu deznădăjduiește, pentru că soluția care i se prezintă este clară: el știe ce anume trebuie să „mistuie în foc". Fără disponibilitatea de a se angaja în procesul ascezei interioare, toate faptele bune pe care le-am făcut își pierd valoarea, în timp ce rugăciunea, postul și milostenia vor fi doar gesturi formale, „corect înregistrate" de un meschin dumnezeu-birocrat, un idol plăsmuit după chipul și asemănarea noastră.

Dincolo de ironie și de jocul cu polifonia, poemul poate fi citit ca un răspuns verosimil la rugăciunea poetului, sugerând că perseverența în disciplina spirituală poate să curețe vederea interioară, dezvăluind acele aspecte al sinelui care nu sunt convertite deja. Dar cum poate fi acest răspuns foarte personalizat la actul de rugăciune (și el foarte personal) al poetului relevant pentru un public mai larg? Așa cum sublinia Sell,

> „Niciun enunț nu poate fi direcționat către întreaga rasă umană de-a lungul întregii istorii umane. Adresarea exoforică asumă întotdeauna adresanți de o anumită formație sau serie de formații, chiar dacă puterile empatiei noastre imaginative ne permit să procesăm limbajul care este adresat cuiva diferit de noi înșine" (Sell 2011: 366).

Pe de o parte, pentru orice înțelegere mai profundă a argumentației poetice a lui Cairns sunt, cu siguranță, necesare, chiar indispensabile o serie de cunoștințe fundamentale despre *differentia specifica* ortodoxă. Pe de altă parte, publicul său poate, în principiu, să se extindă dincolo de granițele denominaționale, iar tipul lui particular de adresivitate este, de fapt, am zice, cel al unui mediator. În calitate de convertit la ortodoxie din anul 1997, scriitorul este încă foarte conștient de modul de a gândi al protestanților și înțelege foarte bine că instituțiile și ritualurile „arhaice" ale ortodoxiei pot părea stranii unui cititor non-ortodox sau chiar agnostic. Chiar dacă poeziile lui sunt uneori destul de abstracte și intelectualiste, ele nu sunt explicit omiletice sau cu intenții de a face prozelitism (și nici contribuțiile lui semnate de-a lungul timpului în *Huffington Post* nu sunt astfel). Orice cititor care dorește sincer să crească în umanitate și să întrețină relații mai sănătoase cu alți oameni va recunoaște, cu siguranță, că adevăratul câmp de luptă este propria noastră inimă și va putea să reacționeze la scriitura poetică introspectivă, idiosincratică dar și universală prin preocupări a lui Scott Cairns.

5. Cristian Popescu

În poezia lui Cristian Popescu (1959-1995), relația inextricabilă între introspecția poetică și dimensiunea dialogică a vieții, gândirii și discursului uman este, de asemenea, foarte emfatizată. Este, așadar, tematizată explicit, discutată, adusă în prim-plan. De fapt, miezul ontologic al dialogicalității este chiar piatra unghiulară a lumii sale poetice:

> „De fiecare dată când vorbesc cu un semen de-al meu, dialogul există numai datorită unui al treilea, de deasupra noastră. Orice dialog trebuie să existe nu numai prin intermediul Celui de-al treilea dar și – dacă se poate – pentru și întru el. Dialogul în fața oglinzii este nearticulat, este fluid, este taină; pentru că nu vorbești cu tine ci cu masca ta mortuară" (Popescu 1999: 299).

Dependența de gândirea creștin-ortodoxă este mai explicită în ultimul lui volum, *Arta Popescu* (1994), în eseurile publicate în *Luceafărul* la începutul anilor 90 și în cele 457 de pagini de manuscris publicate după moartea lui (1999). Ceea ce îl diferențiază pe poetul român de alți poeți ai generației lui este năzuința mărturisită de a experimenta comuniunea interumană într-un mod profund și fundamental, o comuniune care să poată transcende interacțiunile sociale mundane, în același timp incluzându-le și transfigurându-le. Această tânjire după dragoste și prietenie nu exclude însă gustul pronunțat pentru solitudine și reverie, sub forma sociabilității imaginate, ca în următoarea însemnare de jurnal: „Astăzi, marți 353, 55 iunembrie [..]. Absolut singur. (Mult împreună pe dinăuntru)" (Popescu 1999:61). Prin urmare, identitatea lui ca poet emerge ca un construct intersubiectiv, flexibil și deschis. Tonul lui distinctiv este în sfera umorului negru dar și cu accente de sentimentalism și exaltare, temperate de o persistentă auto-ironie.

Volumul *Familia Popescu* (1987) conține poeme în proză despre el însuși și membrii familiei sale, vii sau morți: Mama, Tata, Bunicul, Bunica, Mătușa Adela Popescu, sora lui, Dana. Personajele acestor vignette suprarealiste sunt implicate în ritualuri stranii: Mama bandajează pâinea și o pune în ghips, sora lui își îmbracă viorile în rochii de păpuși, în timp ce Bunicul își umple perna cu pământ „ca să se obișnuiască". În *Local de familie*, distracția continuă: Mama aduce liliac alb în halbe de bere, un țigan își înmoaie vioara în bere iar Bunicul, pregătindu-se pentru parastasul Bunicii, lipește fotografiile lor de nuntă pe sticlele de vin. Manechinele din vitrinele magazinelor de croitorie sunt toate după chipul și asemănarea poetului. Și mai este și „arborele genealogic al familiei Popescu"; acesta „crește în Cișmigiu, lângă lac. Mai întotdeauna e împodobit cu globuri și beteală și e altoit cu un stâlp de telegraf. [..] Am scrijelit cu un cuțitaș pe coaja lui: „Popescu + Dana + Cristi + mama = LOVE". Toată țara este plină de păduri cu arbori genealogici ai familiei Popescu, și acest arbore crește „deja lăcuit și încrustat cu motive populare așa că poți rupe orice crenguță drept suvenir"(Mușina 2002: 306-311).

Popescu conturează și o poetică originală a numelui propriu, construind un întreg univers serio-comic în jurul semnificantului „Popescu". Chiar și aici el explorează subiectivitatea, problema sinelui, în măsura în care numele propriu este văzut ca un aspect al

personalității sau chiar al destinului – *nomen est omen*. Dată fiind banalitatea numelui Popescu, de departe cel mai răspândit nume de familie din România, personajul poetic „Popescu", în același timp sinele adevărat al poetului și o *persona*, o interfață socială, devine sinonim cu un "Everyman". Cât despre pseudonime, el presupune că poeții și la fel și restul umanității vor fi la sfârșit judecați după numele lor adevărat, „singurul care contează de Partea Cealaltă" (1994: 52). Gândul la moarte și la Judecata din Urmă sunt omniprezente în scrierile lui, atrăgând responsabilitatea pentru fiecare cuvânt rostit. De comparat cu pasajul din Evanghelia după Matei, 12: 36: „Vă spun că pentru orice cuvânt deșert, pe care-l vor rosti, oamenii vor da socoteală în ziua judecății".

În timp ce Scott Cairns aspiră spre o poetică sacramentală, Cristian Popescu atrage atenția asupra diferențelor inevitabile între actele poetice și ritualuri sau taine, în special în privința tainei mărturisirii sau a spovedaniei (cf. Popescu 1994: 26). Cei doi poeți nu se contrazic, totuși. Ideea este că Popescu vede un anumit risc în substituirea spovedaniei ca act religios privat (care implică intimitate și secret, sub protecția carismatică a Sfântului Duh) cu poezia *confesivă*, care este un fel de spovedanie *publică* (nu întotdeauna însoțită și de pocăință). Cea din urmă ar putea deveni chiar un anti-sacrament, care să-i atragă pe alții, în mod vătămător, pe căi păcătoase: „Cred însă că păcatul publicării spovedaniilor mele este destul de mare" (Popescu 1994: 28). Ne putem gândi, de exemplu, cum devin acceptabile anumite turpitudini, prin obiceiul modern al expunerii lor publice, cu efectul de a încuraja voyeurismul cititorilor. El ar prefera ca interacțiunea sa cu cititorii să fie cu adevărat interpersonală:

> „Mai liniștit aș fi dacă m-aș întâlni la un pahar de vorbă în fiecare zi cu câte-un «cititor» sau dacă le-aș trimite tuturor poeme-dedicații, poeme-scrisori. Prin poștă, la adrese și pe nume precise. Nu mă neantizez și eu ca autor, ca persoană, expediind o carte, așa, lumii în general, unui potențial infinit de destinatari?" (Popescu 1994: 27-28)

Viziunea ortodoxă a lumii, realistă prin definiție, implică o logică de permanentă *convertire*, *transformare* și *transfigurare.*

Aceasta pornește de la lucrurile date, de la realitatea crudă, opusă fanteziei, dar cu certitudinea că lucrurile așa cum sunt ele acum, condițiile de viață în care ne aflăm în orice moment constituie contextul „perfect", „ideal" în care îți poți „lucra" mântuirea. Când circumstanțele exterioare scapă de sub control, ceea ce poate fi totuși transformat este sinele care percepe, trăiește, experimentează toate acestea și care are în continuare o anumită libertate în privința atitudinii pe care o poate adopta față de suferință și a modului în care privește realitatea (unul din sensurile termenului *metanoia* trimite, cum am văzut, tocmai la această percepție transformată)[164]. Uneori, această înclinație constantă de a transforma blestemul în binecuvântare apare ca un fel de „amor fati", ca atunci când poetul invocă prima „fericire" din Predica de pe munte (Matei 5: 3):

> „Idealul sărăciei cu duhul poate fi cel in care numele tău ar sta întotdeauna intre ghilimele. «Cristian Popescu», de exemplu, ar fi un citat dintr-o carte scrisă de Dumnezeu. […] puterile mi le încerc in iubirea de soartă. (N-aș vrea să mă opresc doar la împăcarea cu ea)" (Popescu 1994: 101).

Cu alte cuvinte, identitatea personală devine ontologic semnificativă și semnificantă în măsura în care este „enunțată" de Dumnezeu, în măsura în care are *logos*. „Ego"-ul secular pe care omul și-l configurează devine un idol al minții și este opusul acelei sărăcii a duhului, acelei smerenii care îl face pe creștin cu adevărat disponibil pentru dialogul cu Dumnezeu și cu semenii.

Multe dintre poeziile lui Cristian Popescu sunt variații originale având la bază arhetipul sau (topos-ul) *locus amoenus*. La el, aceasta ia forma neobișnuită a spațiului aglomerat, pe care el nu îl percepe ca fiind alienant, ci confortabil și chiar conducând la un sentiment de împlinire (e bine totuși de reținut că aceasta e valabil pentru spațiul fantastic-fantasmatic, utopic, al reveriei). În loc de copaci, iarbă sau

[164] Ceva asemănător găseam, desigur, și în stoicism. Deosebirea, în creștinism, este că toate aceste atitudini psihologice, deciziii morale, comportamente etc. sunt încredințate milei lui Dumnezeu, în rugăciune. Creștinul nu crede că poate realiza ceva fără harul lui Dumnezeu: „Eu sunt vița, voi sunteți mlădițele. Cel ce rămâne întru Mine și Eu în el, acela aduce roadă multă, căci fără de Mine nu puteți face nimic" (Ioan 15: 5). „De n-ar zidi Domnul casa, în zadar s-ar osteni cei ce o zidesc" (Ps. 126, 1).

apă, aceste noi proiecții poetice ale paradisului implică o combinație de natură și cultură sau, mai precis, sunt o încercare de a răscumpăra și transfigura cele mai triviale, utilitare și ne-poetice, ne-spirituale aspecte ale vieții urbane, moderne. Astfel, cel mai persistent topos în poezii este tramvaiul numărul 26, ales ca loc paradoxal și ironic pentru fericirea eternă. Textul lui se bazează pe subversiunea unui scenariu sau a unei scheme cognitive de tipul celor analizate de Stockwell (2002: 75-90) – de exemplu scenariul „mersului la bar". Aici, scenariul ar fi „mersul cu autobuzul" (sau folosirea transportului public în general). Aparent, un troleibuz aglomerat nu poate juca prea ușor rolul unui spațiu privilegiat pentru a aplica porunca iubirii aproapelui. În special pentru români în timpul comunismului (și poetul scrie la scurt timp după căderea regimului), transportul public era atât de rar și aglomerat, încât fiecare călătorie putea fi un adevărat coșmar. Dar *persona* locvace și entuziastă pe care poetul o asumă în această poezie – personajul straniu care face confesiuni intime străinilor – este caracteristică pentru stilul său:

> „Tramvaiul susură pe șine. Electric, adormitor. În tramvai aerul e gros ca o spumă. Îl sorbi, amețitor. Călătorii, ce companie, zâmbim, ne întreținem. Domne, spune unul, nu-i așa că-i bine când simți dimineața cămașa, pantalonii... Sunt obișnuite cu tine, liniștite, te cuprind sincer, răcoros. Tramvaiul susură pe șine. Adormim clătinați ușor. Pe buzele femeilor frumoase își lipesc fluturii aripile ca un sărut, așa, din zbor. Domne, îi spun unui călător, când eram copil strângeam perna în brațe, perna cea mai mare. Acum m-am plictisit. Acum e liniște, e bine. Pleoapele celor osteniți s-au subțiat. Zâmbește, domnule călător. E bine. Fluturii foșnesc în motor. Electric, adormitor. Eu nu mai cobor la prima. Nu mai cobor" (Mușina 2002: 313).

În toate scenariile pe care le invocă, elementul cel mai pronunțat este o preocupare puternică și evidentă pentru conexiune, apropiere, comuniune, fie cu membrii familiei fie cu străinii – pasageri în troleibuz, alți purtători ai numelui Popescu pe care îi culege din anunțurile mortuare din ziare, sau vecini din blocul de locuințe - toți aceștia sunt *tratați* ca membri ai familiei.

Obiectele și locurile sunt și ele personificate adesea și li se conferă o aură afectivă. Strada pe care locuia în copilărie a devenit o

fată frumoasă (Bodiu et al. 1999: 213). Lucrurile inanimate îi câștigă compasiunea. Îi e milă de singurătatea locurilor, a monumentelor sau artefactelor: fântâna de la Universitate, fotografiile din vitrine, care zâmbesc pentru nimeni noaptea (Popescu 1999: 24). În *Arta Popescu* chiar și noțiunile abstracte sunt personificate: Arta, Moartea, Apocalipsa, dar și Poemul, a cărui dorință este să devină scrisoare, sau taifas cu prietenii la cârciumă, la un pahar de vin (Popescu 1994: 78).

Destinatarul constant este Dumnezeu, care, în aceste poeme de final ale lui Cristian Popescu este adresat cu „Doamne", dar și cu pronumele familiar „Matale", despre care putem spune că este informal, intim dar nu lipsit de respect – astfel s-au adresat, în mod tradițional, copiii părinților lor și rudelor sau cunoștințelor apropiate. De fapt, poeziile se transformă în rugăciuni și una din cererile pe care le adresează lui Dumnezeu este pentru o inimă lărgită și o identitate mai cuprinzătoare:

> „Mie să-mi dai exact chipul care lipsește din toate cartoanele alea pitorești, atractive, de-și bagă capul prin ele oamenii la bâlci. Să fie ei, nu eu. [...] Să nu mai scriu... Să-mi publice, așa, postum, doar buletinul - în cinzecinci de mii de exemplare, ediție de lux. Cu toate pozele de buletin din București, cu toate capetele lor amestecate între ele. Așa, ca și cum ar fi un lemn de icoană gata pregătit să se picteze icoana pe el. Da, Doamne. Să stau liniștit. Ca un azil de bătrâni" (Popescu 1994: 16).

Precum manechinele din volumul anterior, buletinul de identitate, sugerând o anumită depersonalizare și standardizare prin caracterul lui birocratic, nu trebuie să fie temut și respins ci, dimpotrivă, răscumpărat și transfigurat. Ceea ce subîntinde, am zice, această imagistică aparent bizară, este dragostea de „vrăjmași".

Alte strategii pentru deschiderea spre alteritate sunt mimetismul stilistic și amestecul de registre (înalt și jos). Popescu era îndrăgostit de kitsch (cf. *Ascetismul meu kitsch*, 1990) și s-a străduit să transforme *Mahalaua* într-o contra-cultură autentică (*La Tov. Popescu în mahala*, 1999: 4-23). În acest spațiu interstițial, din punct de vedere social și cultural, care nu este cu totul urban dar nu mai este nici propriu-zis rural, el găsește un limbaj și o sensibilitate deloc repulsive și cu siguranță mai autentice și mai umane decât lumea elegantă, rafinată a

„centrului”. Demantelând persona demiurgică pe care adesea o adoptă poeții, el demistifică, totodată, și procesul creator:

> „Cel mai mare scriitor din lume se pare că a fost Popescu Cristian din București, Romania, care a reușit să-și scrie opera pe două kilograme de orez (638 litere pe fiecare bob). Spre sfârșitul vieții, complet nesatisfăcut de rezultat, el a fiert cu ceapa și cu ardei cele două kilograme de orez și le-a mâncat singur” (Popescu 1994: 58).

Auto-ironia și auto-denigrarea sunt subordonate unei practici ascetice. Ceea ce încearcă să obțină poetul este, cred, ceea ce tradiția ortodoxă numește smerita-cugetare, știind că „Dumnezeu celor mândri le stă împotrivă, iar celor smeriți le dă har” (Iacov 4: 6). În diverse forme, poetul asumă calea ascetică a negării-de-sine sau lepădării-de-sine. Inclusiv minimalismul post-postmodern nouăzecist este subordonat acestui scop spiritual. De asemenea, în cadrul repertoriului de procedee la care recurge scriitorul, o modalitate de a submina sinele fals, inautentic al omului căzut, este autobiografia carnavalizată, alături de saga de familie suprarealistă (am furnizat mai sus exemple pentru aceste strategii). O altă modalitate este polifonia interioară, ca atunci când se referă la „personajele inimii mele” (Popescu 1994: 92). Traiectoria de ansamblu a operei sale este luminată de speranța că cititorii se vor *ruga* pentru poeții pe care îi citesc, ca singura formă de „lectură adevărată, eficientă” (1994: 86). În același timp, ni se spune că scriitorul model este cuviosul Ioachim de la Bistrița, un călugăr din secolul al XVIII-lea care obișnuia să copieze din cărți, cumva un echivalent răsăritean al lui Pierre Menard, eroul lui Borges. Călugărul realiza, prin acest demers smerit, concentrat pe omagiul tradiției, „antologii personale de înțelepciune ascetică” (Popescu 1990:6).

Cât privește receptarea propriu-zisă a operei lui Cristian Popescu, universul lui ficțional, straniu și idiosincratic așa cum este, s-a dovedit a fi foarte comunicativ. După moartea lui, mai mulți scriitori din aceeași generație au răspuns la creația lui – și la interesul uman din spatele ei – în propria lor producție. Un palimpsest teatral complex a fost *Un tramvai numit Popescu* (2007), un scenariu pentru un spectacol de teatru comunitar al lui Gavriil Pinte, bazat pe întregul corpus al operei lui Popescu. Inspirându-se din multivocalitatea

internă și dramatismul intrinsec al acestei opere, spectacolul, care chiar are loc într-un tramvai, a adus la viață fanteziile poetului, stimulând, în același timp, implicarea publicului – pasagerii care erau în același timp spectatori.

Concluzii

Pe măsură ce teoria culturală se întoarce spre ideea de subiectivitate dinamică, reconstruind, totodată, intersubiectivitatea, noțiunea post-structuralistă a intertextului este, inevitabil, reevaluată în termeni de dialog sau conversație autentică între scriitori de-a lungul secolelor, al spațiilor de civilizație și al tradițiilor. Dat fiind interesul curent pentru identitate, poezia însăși acționează ca interfață între sine și celălalt, între persoană și comunitate – fie că vorbim despre o comunitate mai laxă de cititori cu interese și gusturi comune sau despre o comunitate mai strânsă, mai omogenă, cum sunt cele asociate cu o formă anume de religie. De fapt, poezia religioasă care are de-a face cu *metanoia* – cu pocăința așa cum este ea văzută în terapia cognitivă a creștinismului ortodox – are implicații notabile pentru dinamismul intersubiectiv al psihismului. *Metanoia* se sprijină în întregime pe o înțelegere a subiectivității ca agentivitate autentică și lucrare asupra sinelui, sprijinită constant de harul lui Dumnezeu dar și de vocile altor scriitori. În schimb, a fi agent implică responsabilitate, o noțiune pe care viziunea poststructuralistă a unei subiectivități dizolvate și descentrate a redus-o sever, sau cel puțin a făcut-o problematică.

În interiorul comunităților creștin-ortodoxe, creativitatea a fost de obicei canalizată în forme pre-determinate, canonice, în cadrul esteticii bizantine. Dar în poezia religioasă contemporană emerg noi paradigme stilistice, în parte ca reacție la evoluția poeziei seculare. Scott Cairns îmbrățișează întreaga moștenire a poeziei americane „anti-expresive", în timp ce Cristian Popescu armonizează tonalitatea entuziast-umanistă a lui Walt Whitman cu umorul naiv al suprarealiștilor români. A studia interferența între subiectivitate și dialogism la astfel de poeți înseamnă a confirma că cele două fenomene sunt constitutive pentru discurs în general și pentru poezie în particular. Mărcile de subiectivitate îndeplinesc funcții care au, cu

siguranță, și o dimensiune comunicațională. Expresia sinelui nu este exclusiv despre sau pentru subiectul locutor însuși. Pe de o parte, felul în care Cairns folosește un „tu" generic nu este neapărat o strategie de depersonalizare. Deși înrădăcinată în dogma conservatoare a creștinismului răsăritean, poetica lui „sacramentală" este exploratorie, deschizându-se spre încarnarea treptată a adevărurilor revelate în propria lui ființă. Dar, pe de altă parte, el nu asumă o poziție narcisică. Pentru a ne face o idee de orientarea publică a poeziei lui, trebuie doar să ne gândim la analogia pe care o face cu ritualurile și tainele sacre ale Bisericii. Poemele lui sunt consolidate de o tradiție deschisă tuturor, contribuind, la rândul lui, la consolidarea și fortificarea ei ulterioară. Cât despre Popescu, poziționarea lui egocentrică este marcată ostentativ, dar numai pentru a fi, în cele din urmă, subminată prin opțiunea, nu atât pentru negarea totală sau efasarea sinelui, cât pentru redefinirea identității ca relaționalitate ontologică și comuniune. Deși preocuparea lui pentru propriile tribulații interioare este motivată de o dorință profundă pentru ascensiunea spirituală, vindecare și restaurare ontologică, pentru el scrisul și cititul nu sunt doar explorări ale sinelui ci și dialog intersubiectiv. În așa măsură încât folosirea limbajului, inclusiv scrierea poeziei, este direct legată de răspunderea escatologică. Standardul pentru toate acțiunile și cuvintele va fi aplicat la Judecata de Apoi.

Prin urmare, istoricii literari au asociat subiectivitatea cu genul liric, o asociere întărită de teoriile lingvistice ale enunțării. Dar poeții de astăzi și nu în ultimul rând poeții creștin-ortodocși, deși dornici să își adjudece un teritoriu personal tot mai intim, se arată foarte conștienți de efectele potențial alienante și chiar tragice ale introspecției narcisice. Mulțumită strategiilor de dialogizare pe care le folosesc, identitatea umană nu devine reificată dar nici nu este redusă la o rețea de relații sau o fuziune afectivă care ar risca să anuleze unicitatea individului. Pe fundalul unui dialogism generalizat, sinele dialogic are posibilitatea să intre în relații vii cu tradiția poetică sau teologică și, prin strategii de adresivitate puternică, cu tipuri de public din cele mai diverse.

Bibliografie

Allen, Graham. 2000. *Intertextuality*. Routledge: New York.

Bakhtin. Mikhail. M. 1981. *The Dialogic Imagination.* Austin: Texas University Press.

Bakhtin, Mikhail M. 1984. *Problems of Dostoyevsky's Poetics*. Trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bakhtin, Mikhail M. 1986. *Speech Genres and Other Late Essays.* Trans. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press.

Bal, Mieke. 1984. "The Rhetoric of Subjectivity". *Poetics Today* 5(2): 337-76.

Benveniste, Emile. 1971. *Problems in General Linguistics*. Miami: University of Miami Press.

Blevins, Jacob (ed.). 2008. *Dialogism and Lyric Self-fashioning: Bakhtin and the Voices of a Genre*. Selinsgrove, Pa.: Susquehanna University Press.

Bodiu, Andrei, Bucur, Romulus and Moarcăș, Georgeta. 1999. *Romanian Poets of the 80's and'90's. A Concise Anthology*. Pitești: Editura Paralela 45.

Breck, John. 1986. *The Power of the Word in the Worshipping Church*. New York: Saint Vladimir's University Press.

Cairns, Scott. 1999. "Shaping What's Given: Sacred Tradition and Individual Talent". *Image: A Journal of the Art and Religion* 25 (Winter): 79.

Cairns, Scott. 2002. *Philokalia: New and Selected Poems*. Lincoln: Zoo Press.

Cairns, Scott. 2005. "Statement on Poetics". *Poetry Net. Poet of the Month*. January. http:// www.poetrynet.org/ month/ archive/ cairns/ index.htm.

Cairns, Scott. 2007. *Love's Immensity. Mystics on Endless Life.* Cape Cod, Massachusetts: Paraclete Press.

Cairns, Scott. 2010a. "The Christian and the Community: A Relationship in God's Image". *Huffpost* October 18.

Cairns, Scott. 2010b. "Lost Christian Language for Repairing the Person". *Huffpost* November 14.

Cairns, Scott. 2011. "Poetry, Prayer and Pedagogy". Interview taken by Bobbie Maddex. *Ancient Faith Radio* January, 22.

http://ancientfaith.com/ podcasts/ intheworld/ poetry_ prayer_and_pedagogy.
Chelaru-Murăruș, Oana. 2000. *Nichita Stănescu. Subiectivitatea lirică. Poetica enunțării*, București: Univers.
Culler, Jonathan. 2009. "Lyric, History, and Genre". *New Literary History* 40: 879–899.
Fernyhough, Charles. 1996. "The Dialogic Mind. A Dialogic Approach to the Higher Mental Functions". *New Ideas in Psychology* 14 (1): 47-62.
Genette, Gérard. 1992 [1979]. *The Architext. An Introduction.* Trans. by Jane E. Lewin. University of California Press.
Jakobson, Roman. 1960. "Linguistics and Poetics". In *Style in Language*, editedby T. Sebeok. Cambridge, MA: M.I.T. Press. 350-377.
Kecskes, Istvan and Jacob Mey (eds). 2008. *Intention, Common Ground and the Egocentric Speaker-Hearer*. Berlin: Mouton de Gruyter.
Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 2002 [1980]. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin.
Kristeva, Julia. 1969. *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse.* Paris: Seuil.
Lakoff, George and Johnson, Mark. 1999. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought.* New York: Basic Books.
Lyons, John. 1977. *Semantics.* Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press.
Maio, Samuel. 2005. *Creating Another Self: Voice in Modern American Personal Poetry*. Kirksville Missouri: Truman State University Press.
McCaffery, Steve. 1977. "The Death of the Subject: The Implications of Counter-Communication in Recent Language-Centred Writing". *Open Letter* 3 (7) (Summer): 62.
Monte, Michèle. 2007. « Poésie et effacement énonciatif ». *Semen* 24. Mis en ligne le 25 janvier 2008.
Mușina, Alexandru. 2002. *Antologia poeziei generației 80.* Brașov: Aula.

Parpală, Emilia (ed.). 2011. *Postmodernismul poetic românesc. O abordare semio-pragmatică și cognitivă.* Craiova: Universitaria.

Perloff, Marjorie. 1999. *"*Language Poetry and the Lyric Subject: Ron Silliman's *Albany*, Susan Howe's *Buffalo*". *Critical Inquiry* 25 (Spring): 405-434.

Popescu, Carmen. 2009. "Intertextual Configurations". *AUC, Seria Științe Filologice, Engleza* 1-2: 216-229.

Popescu, Cristian. 1987. *Familia Popescu.* București: Atelier Literar.

Popescu, Cristian. 1990. "Ascetismul meu kitsch". *Luceafărul* 28, 8 august.

Popescu, Cristian. 1994. *Arta Popescu.* București: Adevărul S.A.

Popescu, Cristian. 1999. "Autoportret. Arta Popescu". *Manuscriptum* 1-4. București: Muzeul Literaturii Române.

Popescu, Cristian. 2007. *A Streetcar Named Popescu*, script by Gavriil Pinte based on Cristian Popescu's poems. Trans. by Adrian Solomon. București: Cartea Românească.

Salgado, Joao & Hermans, Hubert J.M. 2005. "The Return of Subjectivity: From a Multiplicity of Selves to the Dialogical Self". *E-Journal of Applied Psychology: Clinical Section* I (I): 3-13.

Salgado, Joao & Clegg, Joshua W. 2011. "Dialogism and the Psyche: Bakhtin and Contemporary Psychology"**.** *Culture & Psychology* 17(4): 421–440.

Sell, Roger D. 2000. *Literature as Communication: The Foundations of Mediating Criticism*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.

Sell, Roger D. 2011. *Communicational Criticism: Studies in Literature as Dialogue.* Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.

Silliman, Ron. 1986. *In the American Tree: Language, Realism, Thought.* Orono: National Poetry Foundation.

Stăniloae, Dumitru (trans.) 1977. *Filocalia*, vol. VII. București: IBMBOR.

Stăniloae, Dumitru. 2000. *Trăirea lui Dumnezeu în ortodoxie*. Dacia: Cluj.

Stockwell, Peter. 2002. *Cognitive Poetics. An Introduction*. London & New York: Routledge.

Șora, Mihai. 1995 [1947]. *Despre dialogul interior*. *Fragment dintr-o antropologie metafizică.* Traducere din limba franceză de Mona și Sorin Antohi. București: Humanitas.

Vlachos, Hierotheos (Metropolitan of Nafpaktos). 1998. *The Mind of the Orthodox Church*. Trans. by Esther Williams. Levadia: Birth of the Theotokos Monastery.

Vlachos, Hierotheos. 1999. *The Person in the Orthodox Tradition.* Trans. by Esther Williams. Levadia: Birth of the Theotokos Monastery.

Ware, Kallistos and G.E.H. Palmer (trans.). 1979-1995. *Philokalia*. 4 volumes. London: Faber & Faber.

Weigand, Edda. 2010. *Dialogue, the Mixed Game.* Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.

Zizioulas, John D. (Metropolitan). 1997. *Being as Communion. Studies in Personhood and the Church*. Crestwood, N.Y.: Saint Vladimir's Seminary Press.

COBORÂRI ÎN INFERN. PALIMPSESTE DIALOGIC-DIFERENȚIALE

1. Introducere

Intervențiile teoretice recente au arătat că alianța între comparatism și intertextualitate poate deschide noi și fertile posibilități pentru studiul relațiilor interliterare (Popescu 2016; 2017). În același timp, studiile comparatiste sunt nevoite să întreprindă o reevaluare a metodologiei intertextuale pornind de la baza dialogică (Bakhtin 1981) a acesteia din urmă, văzută în suprapunerea, întrepătrunderea și interferența ei cu o problematică a comunicării literare[165].

Problema palimpsestului sau a „literaturii de gradul al doilea" (Genette 1997), deși în mod incontestabil o formă de dialog care stimulează comparația, este adesea abordată în forma oarecum abstractă a intertextualității și hipertextualității[166]. *Palimpsest* este, de fapt, o metaforă euristică folosită frecvent în studiile literare ca sinonim pentru rescriere. Strategiile intertextuale sau palimpsestice au fost descrise ca „modalitatea normală a scrisului" la „această oră târzie a istoriei noastre culturale" (Fokkema 2000: 145). În virtutea multi-stratificării și, deci, a relativizării reciproce a componentelor textuale și, în același timp, în virtutea întrepătrunderii, a hibridării și grefării implicite în logica palimpsestului, această strategie a rescrierii sau super-scrierii generează polifonie sau multivocalitate și presupune o

[165] Inspirându-se din conceptele lui Bahtin (în principal *dialogism* și *polifonie*), dar și din semiotică, pragmatică, teoria actelor de limbaj și teoria discursului, cercetătorii au încercat să configureze un domeniu viabil al comunicării literare, pe același plan cu alte tipuri de comunicare, verbală sau non-verbală (Fishelov 2010; Mey 1999; Parpală 1994, 2015, 2017; Sell 2000, 2011; Weigand 2013).

[166] Genette a dezvoltat un model foarte elaborat și complex al diverselor forme de *transtextualitate*, altfel spus, tot ce pune în relație textul cu propria lui „transcendență." În acest context, *hipertextualitatea* acoperă o multitudine de forme ale rescrierii și funcționează ca termenul mai tehnic pentru „palimpsest" *per se*.

interacțiune dialogică foarte complexă cu alteritatea textelor și a discursurilor din „arhiva" culturală.

Rescrierile hipertextuale, în special în (post)modernitate, dezvăluie o gamă întreagă de atitudini posibile față de hipotexte sau modele. Aceste atitudini sunt percepute de obicei pe un continuum ale cărui extreme sunt pastișa, omagiul și imitația obedientă vs. inversarea sau transformarea radicală a sensului – adesea prin intermediul parodiei. Mai mult, rescrierea ca tehnică implică un profil auctorial puternic și un tip de subiectivitate care ne face să punem sub semnul întrebării teoria poststructuralistă a intertextualității și a așa-numitei „morți a autorului". O altă implicație este cea a intenției autorului de palimpseste de a comunica diferența *în* similaritate. În mentalitatea creștinismului răsăritean, pe care se va pune accentul în acest capitol, dialogul intertextual este cu deosebire important, ca o interacțiune susținută și fertilă cu tradiția – care, la rândul ei, este văzută ca sursă de energie și mai puțin ca un factor susceptibil de a genera „anxietatea influenței" (1973) sau ca o potențială piedică pentru exprimarea originalității.

Dialogul între literatură și religie a fost de multă vreme recunoscut ca o preocupare legitimă și valoroasă a studiilor comparatiste (Remak 1961: 3). Punctul de pornire va fi poemul *Three Descents (Trei coborâri)* de Scott Cairns,[167] un poet american născut într-o familie protestantă și mai târziu convertit la creștinismul ortodox. Scrierile lui sunt prin definiție un dialog continuu și viu cu tradiția teologică și literară.

Three Descents[168] este împărțit în trei părți, intitulate *Aeneas, Orpheus* și *Jesus*. Prin juxtapunerea acestor trei repere literar-religioase, poetul ne stimulează să le comparăm și să le punem în contrast, fiind atenți la similitudinile și diferențele între trei instanțieri ale topos-ului *katabasis* (κατάβασις sau *descensus ad inferos*– „coborârea în infern"). Strategia oferă, de asemenea, o modulație

[167] Scott Cairns (n. 1954) este un poet, eseist și profesor american, autor al mai multor culegeri de poezie: *The Theology of Doubt* (1985), *The Translation of Babel* (1990), *Figures for the Ghost* (1994), *Recovered Body* (1998), *Philokalia: New and Selected Poems* (2002), *Compass of Affection: Poems New and Selected* (2006).

[168] *Three Descents*, din volumul *Philokalia: New and Selected Poems* (2002), este retipărit în volumul *Compass of Affection: Poems New and Selected* (Cairns 2006). Toate referințele care urmează vor fi la această din urmă ediție.

polifonică la scenariul mitic antic și dă naștere diferenței semantice în timp ce menține, totodată, dialogul textual cu sursele menționate și reprezentate.

Principiile teologice sunt întărite de tiparul dialogic-comunicațional al palimpsestului, care se întemeiază pe o dinamică a recuperării, integrării și transcodificării. Dimensiunea comunicațională este de asemenea prezentă în forma ei cea mai de bază, în ceea ce privește relația între scriitor și publicul lui. Dar conotațiile mai mistice ale comunicării înțeleasă, mai profund, ca o formă de comuniune, nu pot fi nici ele ignorate. În lumina „poeticii sacramentale" ("sacramental poetics") propusă de Scott Cairns, poezia nu „exprimă" pur și simplu conținuturi pre-existente, ci „face", „întreprinde" ceva, prin interacțiune și dialog. Este acțiune, am putea spune, în măsura în care este *inter*acțiune:

> „Asemenea Sfintelor Taine, așadar, *poeticul* are de-a face cu problema *comunicării/ cuminecării* […] în sensul că ceva din fiecare participant la comunicare este împărtășit celuilalt și cu necesitate în sensul că rezultatul este *o nouă creație*" (Cairns 2005: 1, sublinierea autorului)[169].

2. Arhetipuri ale coborârii în infern

Printre arhetipurile și invariantele tematice care sunt atât de prezente în literatura universală, *katabaza* ne întâmpină cu un „buchet" bogat de semnificații simbolice, atât în termeni religioși cât și literar-estetici. În diversele ei întruchipări, descinderea în infern a fost studiată pe larg într-un cadru comparatist, întocmai ca „prădarea iadului" de către Iisus Hristos[170].

Topos-ul este cu totul relevant pentru circulația sau „migrarea" motivelor și a miturilor literare, ca și a mecanismelor unei aproprieri mai conștiente și deliberate, de către literatură, a gramaticii mitice. În

[169] "Like the Holy Mysteries, then, *the poetic* is involved with *communication* […] in the sense that something of each communicant is imparted to the other, and necessarily in the sense that *new creation* is the result".

[170] Pentru persistența iadului ca metaforă și ca un mod de a caracteriza experiențe extreme, chiar și în context secular, vezi Pike (1997) și Moreira and Toscano (2010).

special în literatura modernă, re-emergența imageriei iadului poate fi o parte din mitologia personal(izat)ă a unui scriitor anume.

Omniprezentă în antichitate, tema călătoriei în lumea de dincolo, cu cele două variante, *katabasis* („coborâre") și *nekuomanteia* („chemarea morților"), era de obicei o parte a epopeii (ca în *Odiseea* lui Homer, *Eneida* lui Vergiliu și *Pharsalia sau războiul civil* al lui Lucan), o „categorie mitică" (Morales Harley 2012), dar și un mit în sine, al cărui protagonist era fie un zeu/ o zeiță (în special zeitățile vegetației, ca Inanna, Afrodita, Dionysos, Demetra) sau un om excepțional, un erou (Herakles, Tezeu, Orfeu, Odiseu, Eneas, și chiar tânăra Psyche, în *Metamorfozele sau Măgarul de aur* de Apuleius). Alături de versiunea solemnă, serioasă a coborârii mitice, găsim și contraponderea parodic-satirică în literatura greacă: de exemplu, *Broaștele* lui Aristofan, în care zeul Dionisos este îngrozit să coboare în Hades și are nevoie de ajutor de la Hercule și de la propriul sclav, sau *Dialogurile morților* de Lucian din Samosata.

Scenariul coborârii implică o pletoră de sensuri spirituale și culturale. A atras atenția antropologilor și a istoricilor religiei datorită relației inextricabile între mit/ ritual și reprezentării mai mult sau mai puțin detaliate a lumii de dincolo dar și în virtutea informațiilor pe care le oferă în legătură cu credințele arhaice în nemurirea sufletului. De exemplu, Ioan Petru Culianu în *Out of this World: Otherworldly Journeys from Gilgamesh to Albert Einstein* (1991) a subliniat importanța șamanismului și a recurs la teorii cognitive pentru a argumenta că „lumile" explorate sunt, de fapt, universuri mentale. Studiind *nekua* și *descensus averno* dintr-o perspectivă comparatistă și structuralistă pe un corpus atent selectat (Homer, Vergil, Dante Alighieri și Paul Claudel), Pierre Brunel accentua, la rândul lui, în *Invocarea morților și coborârea în Infern* (2008), mai multe aspecte care ar putea fi considerate elemente într-o posibilă „gramatică" a katabazei. Astfel, autorul francez a scos în evidență probleme de terminologie, legalitate, toponimie, topografie, arhitectură, taxonomie, teologie, semnificație, poetică, gen și „scop".

Fiecare nouă ocurență a temei, în special în literatura canonică a Vestului, va face și aluzii la tratamente literare anterioare ale mitului, cu care intră în competiție sau emulație, într-un mod mai mult sau mai puțin explicit. Prin astfel de operații se inițiază un palimpsest complex și multi-stratificat. În timp ce miezul mitic arhaic rămâne constant,

nivelul implicării personale prin reluări conștient ficționalizate este considerabil în epocile următoare.

Un exemplu paradigmatic pentru consecințele îmbogățirii continue a scenariului este coborârea lui Eneas în Cartea a VI-a a epopeii lui Vergilius, *Eneida*: mit, istorie, ideologie imperială, alegorie literară, intertexte homerice și platonice sunt toate incorporate și integrate în escatologia eclectică a poetului. Ca poveste arhetipală despre cea mai periculoasă aventură pe care un actant mitic trebuia să o întreprindă, *descinderea* vergiliană a impresionat prin patos, eroism, inițiere, conotații mistice și prin relevanța universal-umană. Îndeosebi acestei aproprieri foarte sofisticate a temei îi răspund, dialogic, autorii de mai târziu.

Așa cum vom vedea mai târziu, în *Three Descents*, Scott Cairns inițiază o „conversație" cu acest *opus magnum* al lui Vergiliu, dar și cu hipotextul polifonic, multivalent și cu auctorialitate multiplă al katabazei orfice – acest conglomerat îl include pe Vergiliu însuși, din Cartea a IV-a a Georgicelor, apoi Ovidiu cu *Metamorfoze* și multe ale remodelări ulterioare, inclusiv *Orfeu, Eurydice, Hermes* de Rainer Maria Rilke.

2.1. Diferența creștin-ortodoxă

În cadrul acestei reevaluări a mitului, voi acorda o atenție deosebită trăsăturilor dialogice unice ale rescrierii creștin-ortodoxe[171] propuse de Cairns. Dialogismul (în varianta lui polemică) subîntinde atitudinea creștinismului timpuriu față de textele clasice, „păgâne", care trebuiau să fie, conform Părinților Bisericii, folosite cu precauție și discernământ. Sfântul Vasile cel Mare, de exemplu, în secolul al IV-lea, se adresează tinerilor pe subiectul literaturii păgâne și dacă este folositoare lectura autorilor clasici: precum albinele care adună miere din diverse flori, cititorii creștini sunt îndemnați să obțină înțelepciune și lecții de virtute chiar de la poeții, oratorii și filosofii antici. De aceea, se poate vorbi

[171] Pentru mai multe informații despre interpretarea ortodoxă a coborârii lui Hristos ca un eveniment cu o semnificație cosmică și implicațiile sale soteriologice, vezi și Alfeyev (2009). Tema coborârii lui Hristos la iad este legată inextricabil de viziunea ortodoxă asupra morții: vezi Rose (1980), Schmemann (2003), Larchet (2012). Pentru credința ortodoxă în general, surse utile sunt Ware (1963) și Vlachos (1998).

despre o conexiune complexă între „Parnas și Tabor” (Coman 1995: 9), în privința modului creștin de a citi textele anterioare.

Ca subiect de mit, religie și literatură, noțiunea atot-cuprinzătoare infern/ iad poate fi caracterizată ca ambiguă sau polisemantică. Cercetătorii creștin-ortodocși precizează de obicei că nu ar trebui să confundăm „iadul” ca locuință a morților sau condiția de a fi mort (desemnat ca *Hades* sau *Sheol*) care a fost transformat pentru totdeauna de moartea jertfelnică și învierea lui Hristos, cu iadul ca *Gheena*, care este un loc de chin pentru păcătosul nepocăit, un loc definit prin „întunericul cel mai dinafară, plângerea și scrâșnirea dinților” (Matei 25: 30).

Into Hell and Out Again (*În iad și din nou afară)* este o poezie în care Scott Cairns propune un *ekphrasis* poetic al icoanei ortodoxe a Învierii (sau „prădarea iadului”):

> „În această icoană în stil bizantin
> a Învierii, Hristosul ucis
> este încă în Iad, problema principală fiind
> că *această* Înviere este a străvechilor noștri părinți
> și a tuturor rudelor lor sărace […]
>
> O îndelungată tradiție ni-L arată stând în picioare pe două
> scânduri încrucișate -chiar porțile Iadului – și El,
> stând astfel, *a stricat Moartea cu Moartea*
> zicem noi și zicând aproape înțelegem. […]
>
> Ei nu au cunoscut încă bucuria supremă,
> Dar se ridică, dornici și cumva șocați
> Să descopere că trupurile lor sunt capabile de asta” (Cairns 2002: 163)[172].

Poezia, un palimpsest intersemiotic, este foarte instructivă în privința doctrinei teologice comunicată printr-o imagine. De

[172] “In this Byzantine-inflected icon /of the Resurrection, the murdered Christ /is still in Hell, the chief issue being /that *this* Resurrection is of our aged parents /and all their poor relations. […]//Long tradition has Him standing upon two/ crossed boards – the very gates of Hell – and He, /by standing thus, has *undone Death by Death*, /we say, and saying nearly apprehend. […]//They have yet to enter bliss, /but they rise up, eager and a little shocked /to find their bodies capable of this”.

asemenea, un intertext crucial este *troparul*[173] la care se face aluzie în text: „Hristos a înviat din morți/ Cu moartea pe moarte călcând/ Și celor din morminte/ Viață dăruindu-le". Aceasta ar fi icoana verbală a Sfintelor Paști, un rezumat al Învierii și, în ultimă instanță, a ceea ce întruchipează deplin creștinismul ortodox. Aici dialogismul se referă la dinamica mântuirii (care a survenit deja dar, în același timp, trebuie să fie subiectiv apropriată de fiecare persoană în parte, de vreme ce este orientată escatologic): "they have yet to enter bliss" este, cu siguranță, o referire la *Parousia* sau A Doua Venire. Ambivalența față de moarte este ea însăși, fără îndoială, legată de escatologie. După jertfa lui Hristos, care a însemnat o „moarte de viață dătătoare" (o expresie luată din Liturgia Sfântului Vasile cel Mare[174]), plecarea din această viață este, pentru noi toți, deopotrivă o „tragedie" și o „binecuvântare":

> „Noi vedem moartea ca nenaturală, anormală, ca fiind contrară planului originar al Creatorului, așa că ne ferim de ea cu durere și disperare. Dar o vedem și ca parte a voinței divine […]. Este […] o modalitate a harului, poarta către recrearea noastră. Așa cum mărturisim în Crez, «așteptăm învierea morților și viața veacului ce va să vie» (Ware 2000: 32).

O trăsătură izbitoare în ortodoxie este dată tocmai de faptul că sensul vieții este, într-o mare măsură, determinat de sensul morții: „Ortodoxia reflectă cu acuratețe un cadru etic thanatomorfic, literalmente «modelat de moarte»"(Hamalis 2008: 184).

În timp ce etiologia morții este identificată în „plata" păcatului (*Romani* 6: 23), mortalitatea este și „ultimul dușman" care trebuie distrus (1 *Corinteni* 15: 26). Pe de altă parte, potrivit înțelegerii ortodoxe, focul iadului nu este un foc material. Iadul înțeles ca dragostea lui Dumnezeu, poate fi o noțiune contraintuitivă, dar este modul ortodox de a se raporta la această problemă. Sunt adesea citate cuvintele Sfântului Isaac Sirul despre dragostea lui Dumnezeu percepută ca lumină de către cei care o îmbrățișează și ca foc de cei care o resping. A spune că Dumnezeu îi pedepsește pe păcătoși în iad

[173] Un *tropar* (termen de origine greacă) este un scurt imn cântat cu ocazia unei festivități religioase, de exemplu Sfintele Paști sau Învierea Domnului.
[174] *apud* Kalistos Ware, *The Inner Kingdom* (2000: 29).

și se răzbună pe ei ar fi o blasfemie, susține Sfântul Isaac (Sirul 2007: 377). În același timp, realitățile escatologice sunt inefabile și înconjurate de mister. La fel ca în experiențele mistice, în literatură, viziunea Iadului este în primul rând o metaforă pentru pocăință și convertire, sau moarte și renaștere/ înviere spirituală.

Pe lângă revizitarea narațiunilor arhetipale, o altă modalitate de a ne apropia de topos-ul coborârii este tocmai ca experiență mistică (și în același timp ca practică ascetică), atunci când *katabaza* este reinterpretată și retrăită ca *metanoia* (prin care trebuie să înțelegem pocăință și convertire nesfârșită). O versiune foarte influentă a coborârii interioare, spirituale este sintetizată în epifania Sfântului Siluan și în cuvintele pe care el le-a primit de la Hristos într-un moment de totală deznădejde în privința propriei mântuiri: „Ține-ți mintea în iad și nu deznădăjdui!". Deși articulată într-o formă unică și surprinzătoare, aceasta este experiența prin care monahul athonit re-creează, într-o manieră dialogică și palimpsestică, luptele spirituale ale Părinților Pustiei:

> „Părintele Siluan, asemenea anumitor mari Părinți – Sfântul Antonie, Sfântul Sisoe, Sfântul Macarie, Sfântul Pimen – în timpul vieții lui a coborât cu adevărat în întunecimea și chinurile iadului. Ei au făcut asta nu odată ci iar și iar până când inimile lor au fost atât de pătrunse încât erau capabili să repete mișcarea oricând voiau. Ei se refugiau în asta când patima – în special cea mai subtilă dintre patimi, mândria – își arăta capul" (Sakharov 1991: 120).

Dimensiunea lăuntrică, personală sau subiectivă a coborârii este, astfel, prezentă și în variantele clasice și în cea creștină. Aici intră în discuție noțiunea „inconștientului spiritual" așa cum o vedem la Jean-Claude Larchet (2005). Această perspectivă este necesară pentru a înțelege războiul spiritual al creștinilor împotriva „gândurilor răutății" sau *logismoi*. Creștinii sunt chemați să devină conștienți de vocația lor ontologică, pe care patristica o numește *theosis* sau „îndumnezeire", „creștere de la chip la asemănare", „străduința de a deveni persoană" (Hamalis 2008: 204). Ne mai putem gândi la necesitatea de a actualiza „împărăția lui Dumnezeu" care este „înăuntrul nostru" (Luca 17: 21).

Pentru a putea răspunde liber actului de redempțiune universală al lui Hristos, credinciosul va experimenta propria *katabază*, scopul ultim fiind acela de a dobândi un cuget smerit. Într-un anumit sens, inițierea continuă să fie relevantă, dar, în virtutea cadrului antropologic ireductibil așa cum a fost el transmis de tradiția patristică, modelul eroic prezent în epopeea antică nu mai este fezabil.

3. Dialogul literar-religios al lui Scott Cairns cu mitul și epopeea

Cu ocazia unei lecturi la postul de radio Ancient Faith Radio (Cairns 2009), poetul a vorbit despre *Three Descents* ca despre o încercare de a contextualiza „coborârea" chintesențială, din perspectiva creștină, firește, pe fundalul numeroaselor variante ale coborârilor mitice din literatura clasică. Această (re)contextualizare a prădării iadului ia forma re-citirii și reevaluării katabazelor antice, păgâne, puse în contrast cu narațiunea morții și învierii lui Iisus Hristos.

O trăsătură cu adevărat remarcabilă a poeziei lui Cairns este dată de modul în care reușește să transmită în ce măsură cadrul dogmatic al creștinismului ortodox este compatibil cu ambiguitatea intrinsecă a limbajului poetic și cu efectele polifonice ale intertextului și palimpsestului. De fapt, am putea spune că, datorită esenței *apofatice* a ortodoxiei, mediul poetic este foarte potrivit pentru a comunica tainele credinței într-o manieră care combină angajamentul subiectiv cu adevărurile comune, împărtășite.

Practica lui poetică este in-formată de Părinții Bisericii (altfel spus, tradiția patristică) și de Filocalii dar și de tradiția rabinică a textelor numite *midrashim* („comentarii"), glose la povești și episoade biblice. În poemul *As we see* (*Cum vedem*), el se referă în mod expres la acest tip de comentariu, al cărui scop este să dea viață cuvintelor din cărți: „Iubesc capacitatea Cuvântului de a se ridica din nou/ din cronică, omiletică îngropare" (Cairns 2002: 36)[175]. Este vorba, bineînțeles, despre o alegorie metapoetică, care se referă la procesul poetic și la funcția atribuită unui tip de poezie înrădăcinată în credință.

[175] "I love the Word's ability to rise again / from chronic, homiletic burial".

Deopotrivă relevante pentru modul în care Cairns concepe procesul creator sunt considerațiile lui despre *teologumene*, care trebuie înțelese ca metafore pentru propriile lui palimpseste scripturale și liturgice:

> „În general, Biserica Ortodoxă – în continuitatea tradiției rabinice a Dumnezeului ei – se simte relativ confortabil cu speculația teologică […]. Biserica răsăriteană are chiar un cuvânt pentru activitatea interpretativă mai ezitantă; este *theologoumena* (Θεολογούμενα), care, simplu spus, înseamnă „a vorbi despre Dumnezeu". […]„Vorbirea" noastră despre Dumnezeu trebuie să fie înțeleasă întotdeauna ca o interpretare și nicio interpretare nu ar trebui să fie pricină pentru idolatrie – aceasta fiind ceea ce se întâmplă când permitem ca termenii noștri să eclipseze Misterul pe care sperăm să îl slujim. Când ne confruntăm cu un mister, interpretarea speculativă este de așteptat și la fel este și smerenia" (*Ibidem* 2010: 1) [176].

Potrivit lui Scott Cairns, tocmai „cotitura postmodernă" a fost cea care le-a permis scriitorilor creștini să găsească un spațiu discursiv, odată cu volatilizarea gustului târziu-modernist pentru texte „denotative"[177]. „Poeții credincioși", susține el, „au început să îmbrățișeze tulburarea epistemologică postmodernă" și au învățat să „aibă încredere în competențele lor crescânde de limbaj de a-i conduce și a le facilita verbalizarea materialului descoperit, mai degrabă decât să profereze clișee familiare, securizante și, de aceea, reducționiste și pierzătoare de suflet" (Cairns 1999: 61)[178].

---

[176] "By and large, the Orthodox Church–in keeping with the rabbinic tradition of its Lord–is relatively comfortable with theological speculation […]. The Eastern Church even has a word for the more provisional, interpretive activity; it is *theologoumena* (Θεολογούμενα), which is to say, simply, 'to speak of God.' […] Our 'God talk' must be understood always to be an interpretation, and no interpretation should occasion idolatry–which is what happens when we allow our terms to eclipse the Mystery we hope to serve. When confronted with a mystery, speculative interpretation is to be expected, as is humility".

[177] Asemănător, Amy Hungerford (2010) a argumentat că postmodernismul și credința religioasă sunt, într-adevăr, compatibile.

[178] "Poets of faith" "have begun to embrace postmodern epistemological troubling" and have learnt to "trust their developing facilities with language to lead them into

Genette a arătat că devalorizarea și reevaluarea modernă a hipotextului clasic pot, uneori, să ia forma unei „agravări" (Genette 1997: 355) a unor anumite trăsături ale originalului. În cazul de față, elementele implicit subversive din epopeea lui Vergiliu, *Eneida* (cele care fac ca eposul său aparent optimist și festivist/ triumfalist să fie, de fapt, cu adevărat problematic, ambiguu sau auto-contradictoriu) sunt preluate și accentuate de palimpsest. Katabaza lui Orfeu, ca mit al eșecului prin excelență, este o altă dimensiune pe care rescrierea o „agravează". E ca și când rescrierea ar demasca adevărul pe care hipotextul refuză să-l admită, deși servea ca explicație a unui fapt de nedisputat: că nicio persoană, indiferent cât de excepțional și înzestrat, indiferent cât de înclinat spre sacrificiu sau dragostea altruistă, nu poate acționa ca mântuitor al altor ființe omenești din tărâmul morților. Numai Dumnezeu întrupat putea să răstoarne blestemul pe care umanitatea l-a adus asupra ei atunci când a pierdut paradisul și comuniunea cu Creatorul. Totuși, pe un anume nivel al comparației, Eneas și Orfeu pot să apară ca niște autentici precursori ai viziunii creștine pentru că, în gestele lor, este prezentă o reprezentare puternică a dragostei: dragostea conjugală inconsolabilă a lui Orfeu pentru soția lui (și nu trebuie să uităm cât de importantă este metafora nunții în ambele Testamente) și, de asemenea, dragostea lui Eneas manifestată ca *pietas*, ca evlavie și simț al datoriei, genul de dragoste care transcende atașamentul personal, adesea egotist (așa cum este acela pentru regina Dido în cartea a patra a epopeii). Am putea fi tentați să spunem că primele două coborâri arată moduri ale iubirii care pot fi văzute ca stagii către *agape* ca suprema formă a dragostei. Și totuși, Scott Cairns pare să demanteleze ideologia eposului. El aduce în prim-plan pe „dragul"[179] Palinurus care „s-a scufundat sub val și amintire"[180] (Cairns 2006: 100). În structura profundă a hipotextului mitic, cârmaciul era victima sacrificială necesară pentru orice realizare magistrală sau performanță eroică, întemeietor-civilizatoare. În cartea a V-a, Zeul Neptun o asigură pe Venus, mama lui Aeneas, că eroul va

speaking discovered matter, rather than spouting familiar, safe, and therefore reductive, soul-crippling clichés" (Cairns 1999: 61).

[179] "beloved"

[180] "sank beneath wave and memory"

ajunge în portul Avernus, pe țărmul orașului Cumae, dar spune că unul din oamenii lui va pieri, ca jertfă ispășitoare pentru toți:

> „Dânsul vegheat, cum o ceri, în portul Avernus intra-va
> Însă pe unul din toți, pe unu-l va pierde-n adâncuri;
> Unul, cu capul, spăși-va pe toți" (Vergiliu 1980: 182, v. 812-814).

Mai târziu, în Cartea a VI-a, Aeneas îl întâlnește în Infern, unde acesta îi povestește în ce fel a murit. Spiritul de sacrificiu al lui Palinurus este scos în evidență:

> „Jur că de mine mi-a fost nu temere-atât de grozavă,
> Câtă de voi; de cârmaci despoiată și fără maestru,
> Frică mi-era că se pierde corabia noastră prin valuri" (*Ibidem*:
> 203, v. 352-354).

Așadar, Eneas îl va întâlni în lumea de dincolo, incapabil să traverseze râul Aheron pentru că a rămas neîngropat. Căderea în uitare a lui Palinurus, afirmată de versiunea lui Cairns, poate fi explicată și în termeni religioși: deși Eneas i-a promis glorie *post mortem*, acest fel de perpetuitate nu este o consolare din perspectiva creștină, unde așteptarea este de a fi pomenit în împărăția lui Dumnezeu (cf. Luca 23: 42) și nu pur și simplu de generațiile viitoare. „Pumnul roșu al zeului"[181] care „a căzut cu putere în mare"[182] (Cairns 2006: 100) concentrează, metonimic, aparatul mitologic al eposului, cu zeii care guvernează și determină fiecare aspect al sorții muritorilor. Mai târziu, Apollo va fi desemnat, în mod perifrastic și ireverențios, ca un „zeu mărunt" sau „meschin"[183] (*ibidem*: 101) al cărui templu Eneas l-a căutat pentru a o consulta pe preoteasa zeului, Sibila din Cumae. În Cartea a VI-a a Eneidei, acest templu a fost descris în detaliu, prin referire la constructorul său, Dedalus, el însuși un exilat, la fel ca Eneas. În timp ce la Vergiliu eroul troian părea absorbit de contemplarea gravurilor din templu, aici naratorul pretinde că Eneas

> „abia s-a uitat, atât de mult se obișnuise

[181] "god's red fist"
[182] "fell hard into the sea"
[183] "petty god"

cu cât de puțină plăcere poate să aducă Timpul,
atât de atras de ideea de a păși
puțin în afara lui, fie și doar pentru a se întoarce
la pretențiile Timpului, odată întors la lumină" (*Ibidem*)[184].

În versurile citate mai sus, Cairns suprimă motivația originală a lui Vergiliu pentru comportamentul protagonistului și îi atribuie una nouă: Eneas vrea să scape de exigențele Timpului, prin care se pot înțelege și așteptările propriului destin așa cum sunt ele pre-figurate și pre-stabilite de zei. În același timp, poetul american ignoră replica stoică a lui Eneas (VI: 103-105) la profeția sumbră a Sibilei (că în Italia va trebui să se confrunte cu un nou Ahile, rutulianul Turnus, că va izbucni un război, din cauza unei mirese străine, astfel oglindind *Iliada*):

„Zise-i eroul Aeneas: «Fecioară, din multe-amaruri,
Nu mi s-arată niciunul ca nou și fără de veste!
Toate de mult le-am pătruns, chibzuindu-le-n suflet
pe toate" (Vergiliu 1980: 191)

Și apoi își mărturisește adevărata intenție, care este aceea de a călători în lumea de dincolo astfel încât să-și mai poată vedea tatăl mort încă odată[185]. La fel de ireverențioase și surprinzătoare sunt, în textul lui Cairns, reprezentarea lui Anhise (care, în versiunea lui Vergiliu, rezida în Câmpiile Elizee), ca „siluetă jalnică"[186] a tatălui, „aproape imposibil de distins printre/ în sânul acestei mase de umbre ca niște câini legați laolaltă/ schelălăind"[187] și a Sibilei înseși, „la fel legată, apoi aruncată, o jucărie îndoită azvîrlită pe/ o podea de

[184] "barely looked, so used he had become /to how little pleasure Time could bring,/ so engaged by the prospect of stepping/ briefly out of it, if only to return/ to Time's demands when he returned to light".

[185] Un alt motiv, pentru palimpsestul modern, pentru a submina gesta eroică ar putea să aibă legătură cu linia foarte fină între inițierea katabazică și necromanție. Gestul lui Eneas dobândește și acest conotație ambiguă, frizând transgresiunea, în special în lumina unei credințe înrădăcinate în Biblie, în care interdicția împotriva vrăjitoriei este atât de puternică.

[186] "wretched figure".

[187] "nearly indistinguishable amid / that mass of shades like dogs tied together / whining".

marmură”[188] (Cairns 2006: 101). Topografia elaborată a lumii de dincolo este, de asemenea, schimbată în hipertextul lui Cairns: nu mai sunt zone separate, care să împartă morții în funcție de faptele lor sau de felul morții. Nu sunt nici Câmpii ale Jalei, nici Elizeu și nici Tartar. De fapt, coborârea însăși este abreviată, redusă la momentele ei preliminare, pregătitoare. Cât despre scopul principal al *katabazei* care era, în mod tradițional, dobândirea cunoașterii sau a înțelepciunii, o scurtă prolepsă în forma interogației retorice sugerează că acest tip de descindere centrată pe inițiere este, de fapt, futilă:

> „Și ce își va mai aminti de acum încolo, peste ani
> despre ce a descoperit? Puțin, în afară de jalnica
> siluetă a tatălui său unindu-se cu moartea....” (*Ibidem*)[189].

Întregul demers este delegitimat prin reconsiderarea profeției ca „termenii infernali pe care Eneas/ credea că îi caută” (*Ibidem*)[190]. Eneas devine astfel eroul ezitant pentru o cultură ale cărei coduri și norme se simte obligat să le folosească dar care nu au cu adevărat un sens pentru el. În logica și dinamica mai largă a palimpsestului creștin, aceasta ar putea însemna și că Eneas (sau, mai bine zis, Vergiliu însuși) este gata să treacă printr-o radicală *metanoia* („schimbarea gândirii” sau „pocăință”) ca aceea cerută de convertirea la creștinism.

Deși scriitorii antici au trăit înainte de Întruparea Logosului, se crede, conform interpretării scripturistice, că ei au fost capabili să îl audă pe Hristos propovăduind în Hades: „Pentru că și Hristos a suferit odată moartea pentru păcatele noastre, El cel drept pentru cei nedrepți, ca să ne aducă pe noi la Dumnezeu, omorât fiind cu trupul, dar viu făcut cu duhul,/ Cu care S-a coborât și a propovăduit și duhurilor ținute în închisoare” (1 Petru 3: 18-19).[191] Slujbele Bisericii Ortodoxe reflectă îndeaproape această învățătură. Conform unei rugăciuni pe care o rostește preotul la încheierea Proscomidiei și la intrarea cu

---

[188] “likewise bound, then tossed, a bent toy skipped across / a marble floor”.

[189] “And what would he remember years from now/of what he’d find? Little, save the wretched/ figure of his own father coupling death…”

[190] “the infernal terms Aeneas / believed he sought”.

[191] Cf. și 1 *Corinteni* 15: 3–4: „V-am învăţat înainte de toate, aşa cum am primit şi eu, că Hristos a murit pentru păcatele noastre, după Scripturi, că a fost îngropat şi a înviat a treia zi, după Scripturi”.

Cinstitele Daruri, Iisus Hristos, după răstignirea lui, a fost în mai multe locuri deodată, inclusiv în sălașul morților:

> „În mormânt cu Trupul, în iad cu sufletul, ca un Dumnezeu, în rai cu tâlharul și pe tron împreună cu Tatăl și cu Duhul ai fost Hristoase, toate umplându-le, Cel ce ești necuprins".

Fără îndoială, pietatea lui Eneas este de un alt tip în comparație cu aceea generată de credința creștină. La Vergiliu, katabaza este, cumva, secundară, subsidiară problematicii mai vaste legate de nașterea identității romane. Are, într-adevăr, un rol crucial și o poziționare strategică, dar coborârea este, într-un fel, instrumentalizată, subordonată politicului și *mundanului*, altfel spus, *acestei* lumi. Mântuirea sau comuniunea eternă cu Dumnezeu nu este, aici, țelul principal și nici nu ar putea fi, în acel context anume. Escatologia vergiliană își slujește scopul său complex și multiform – glorificarea dinastică și emulația artistic-literară cu modelul grec fiind printre cele mai proeminente aspecte ale acestui efort. În versiunea lui Scott Cairns, lumea de dincolo este nediferențiată, ca o modalitate de a „corecta" teodiceea filosofică a lui Vergiliu, în special reprezentarea pe care o are acesta în privința Câmpiilor Elizee, unde sufletele își așteaptă reîncarnarea ca eroi romani. Acest pseudo-paradis nu își poate avea locul în noua escatologie creștină.

Chiar dacă enunțarea este atribuită unui narator aparent impersonal, indicând așa-numita „efasare enunțiativă" ("enunciative fading out") (Monte 2007), există, incontestabil, mărci de subiectivitate în poemul lui Scott Cairns, în special marcatori axiologici și mai puțini marcatori deictici, cel puțin nu asociați cu locutorul sau enunțiatorul poemului. Multe dintre adjectivele evaluative, cum ar fi „zeu *meschin*" ("*petty* god") trimit la perspectiva auctorială. În demersul lui de rescriere a coborârii lui Orfeu în infern, poetul se bazează pe modificări ale centrului deictic: mai întâi, el asumă perspectiva celor din tărâmul morților, masa anonimă de „umbre", care, prin reacțiile lor speriate, sugerează că Orfeu nu ar trebui înțeles ca o figură soteriologică, o anticipare a Mântuitorului Hristos (cu toate analogiile care vor fi fost trasate peste secole): ei sunt

„răniți”[192] de „privirea lui aprinsă”[193], se „micșorează”[194], „alunecă înapoi în Dis”[195] (Cairns 2006: 102). Ca și când ar fi fost dezamăgiți când au văzut că acest protagonist al katabazei nu este cel pe care îl așteptau cu atâta ardoare.

Acesta este anti-mitul perfect al lui Orfeu, de vreme ce, în povestea paradigmatică, toți morții, inclusiv cei damnați și torturați și chiar înfricoșătorii paznici ai lumii de dincolo (Charon, monstruosul Cerber, împreună cu Hades și Persefona), erau cu toții fascinați, mesmerizați de cântecul lui Orfeu. Tocmai arta lui a fost cea care a făcut posibilă coborârea lui în infern și ceea ce l-a convins pe Hades și soția lui, Persefona, să i-o înapoieze pe Euridice. În schimb, Cairns vorbește despre o „tăcere neobișnuită”[196], o „liniște stearpă”[197] și despre „imaginea pe care el o modelase”[198] (*Ibidem*) (ca și când Orfeu ar fi fost un Pygmalion iar Euridice era propria lui creație).

Când reflectorul se mută asupra Euridicei, faptul indiscutabil al morții ei este ceea ce va fi accentuat: ea este „lut care se sfărâmă”[199] și nu doar o umbră, o imagine sau *eidolon*; de asemenea, „brusca suferință”[200] pe care o simte, „de parcă un băiat ar fi ținut o oglindă de chirurg deasupra // unei musculițe care se micșorează acum lovită de lumina soarelui atrasă/ și concentrată într-o rază”[201] (*Ibidem*). Este atât de fragilă și, în ultimă instanță, deranjată și tulburată de încercarea soțului ei de a o resuscita, încât suntem tentați să concluzionăm că descinderea lui Orfeu este văzută ca o transgresiune, sau un hybris și nu ca suprema dovadă de dragoste.

De fapt, versiunile antice ale eșecului sfâșietor al bardului nu sunt atât de romantice pe cât le vom vedea în tradiția ulterioară: de exemplu, la Vergiliu (Cartea a IV-a a *Georgicelor*), probabil primul autor la care mitul are un sfârșit negativ, Orfeu este cuprins de o

[192] “hurt”
[193] “lit gaze”
[194] “shrink”
[195] “slip back into the Dis”
[196] “unaccustomed silence”
[197] “barren stillness”
[198] “the image he had shaped”
[199] “crumbling clay”
[200] “sudden suffering”
[201] “as if a boy has held a surgeon’s glass above // a shrivelling midge now stricken by the sun’s light drawn / and focused to a beam”

nebunie subită, care îl face să privească înapoi spre Euridice. Soția lui îi reproșează acest lucru înainte de a dispărea:

„Au ce fu nebunia asta mare?
Mă cheamă iarăși îndărăt destinul
Necruțător; un domn mi-astrucă ochii
Ce de pe-acum plutesc în pâcla morții.
Rămâi cu bine; sunt împresurată
De-o noapte fără margini, ce mă duce,
Pe când, pierdută pentru tine, ție-ți
Întind în darn becisnicele-mi brațe" (Vergilius 1997: 246).

Bineînțeles, această întunecare a minții ar trebui să fie cumva de înțeles și iertată, dacă Manii infernali, duhurile din lumea de dincolo ar ști ce este iertarea. Ovidiu, la rândul lui, subliniază pasiunea cântărețului și teama lui că poate Euridice nu îl urma, dar această re-motivare ar putea fi determinată de emulația cu predecesorul său, marele Vergiliu:

„Ajunseseră aproape de suprafața pământului. Aici, temându-se să n-o piardă și dornic de a o vedea, întoarse cu dragoste ochii spre ea, dar ea alunecă înapoi. Întinzând brațele și căutând s-o prindă și să fie prins, nefericitul nu cuprinse decât aerul ușor. Și acum, murind a doua oară, nu se plânse de loc de soțul său. Căci de ce s-ar fi plâns, decât că a fost iubită? Rosti cuvântul de ultim rămas bun care abia mai ajunse la urechile lui și se rostogoli în infern" (Ovidiu 1959: 265).

În versiunea lui Scott Cairns:

„Când ochii li s-au întîlnit, pierderea ei
a fost totală și imediată. Când s-a întors

singur în lumea luminată de soare a lucrurilor, viața lui
a devenit o singură lungă încercare de a se scutura de vinovăția lui
în pierzania ei. Și mai târziu, când propria lui carne

era sfâșiată, trupul lui sfărâmat de mâinile înfometate
ale femeilor înfometate, a suspinat o ultimă, unică notă,

zdrobit de cât dragostea lui insuficientă o rănise" (Cairns 2002: 102)[202].

Prin acest final, poetul american emendează din nou mitul original, dacă ne amintim că în cele mai multe variante, după *sparagmos* (Orfeu a fost sfâșiat de Bacantele mânioase și răzbunătoare), capul lui a continuat să cânte. Conștiința că iubirea lui a fost prea puțină și ineficientă pare să fie singurul catharsis al acestei povești tragic-patetice. Toate aceste indicii converg spre interpretarea că Orfeu nu ar trebui confundat cu Logosul (un alt nume pentru Iisus Hristos, a doua persoană a Sfintei Treimi), deși a folosit el însuși limbajul și muzica într-un mod strălucit.

Reacțiile locuitorului Hadesului din ultima secțiune, intitulată *Iisus* (*Jesus*), sunt foarte diferite. Dacă prezența lui Orfeu este de-a dreptul mortificantă, de parcă ar aduce și mai multă moarte și tristețe în Dis (un alt nume al Infernului), prezența lui Hristos „a câștigat pentru iadul însuși/ o putere dătătoare de viață..."[203] (*Ibidem*: 103). „Gloata ofilită", „mulțimea" [204] s-a „bucurat de coborârea lui"[205], așa cum și El „era bucuros"[206], deși „multele lui răni continuau să exprime / un rezultat luminos"[207] pe când „pășea binecuvântând cărarea plutonică, / sumbră cu scrisul stacojiu..."[208] (*Ibidem*). Prezența vie a lui Hristos printre cei morți comunică însăși esența mântuirii și a învierii. Sângele lui, un semn al vieții dar și al sacrificiului, este deja euharistic și mărturisește despre faptul că umbrele nu vor fi umbre pentru totdeauna, ci ființe umane vii, chemate la deplinătatea vieții; și nu doar a unei vieți restaurate, exact cum a fost înainte de moarte (o resuscitare) ci a vieții răscumpărate, pentru veșnicie.

---

[202] "As their eyes met, her loss/ was total and immediate. When he returned// alone to the sunlit world of things, his life/ became one long attempt at shaking free his culpability/ in her undoing. And later, as his own flesh//was torn, his body sundered by the famished hands/ of famished women, he breathed a last, a single note,/ contrite at how his lesser love had hurt her" (Cairns 2002: 102).
[203] "gained for hell itself / a vivifying agency…"
[204] "the withered crowd", "multitude"
[205] "made glad by his descent"
[206] "was glad"
[207] "his several wounds continued to express / a bright result"
[208] "He walked to bless the bleak, / plutonic path with crimson script …"

Pentru a rezuma: Scott Cairns rescrie katabazele antice dintr-o perspectivă creștin-ortodoxă care este implicit critică sau polemică, sugerând o strategie de transmotivare, una din „procedurile majore ale transformării semantice" (Genette 1997: 324) în palimpseste. Totuși, această reevaluare este diferită în spirit și atitudine față de hipertextele moderniste analizate de Genette și, s-ar putea adăuga, față de numeroasele deconstrucții postmoderne ale textelor clasice care recurg, de regulă, la o revizuire etico-ideologică a diverselor lumi textuale canonice (cum ar fi, de exemplu, rescrierile feministe sau postcolonialiste care demantelează operele de artă occidentale din punctul de vedere al unui sistem de valori contemporan).

Atunci când încercăm să surprindem atitudinea definitorie a acestei rescrieri transformatoare a descensus-urilor epice și mitice, nu putem să nu observăm cum poetul subliniază diferența între primele două descinderi (*Aeneas, Orpheus*) și ultima descindere, mântuitoare, a lui Hristos la Hades (*Jesus*). Este vorba despre două corpuri de doctrină și două Weltanschauung-uri diferite care sunt puse în contrast în acest poem, raționamentul din spatele acestor repovestiri demistificatoare fiind tocmai angajamentul creștin-ortodox față de o anume interpretare a katabazei. Poetul reconstruiește sensul *mythos*-ului și al *epos*-ului în lumina revelației creștine. În *Three Descents*, Cairns răpește aura textului vergilian, deconstruind, totodată, diversele straturi ale palimpsestului orfic, dar o face într-o manieră care rămâne conversațională, ca și când ar fi întreprinsă de dragul adevărului creștin, prin care trecutul este răscumpărat și integrat, asimilat în istoria mântuirii. Am putea descrie o astfel de viziune a istoriei culturale ca teleologică.[209]

În același timp, nu ar trebui să uităm care este specificitatea perspectivei iudeo-creștine asupra istoriei și a timpului în general. După Mircea Eliade, *Biblia* se diferențiază în raport cu interpretarea mitologică (ciclică prin excelență) a stadiilor cosmice prin felul în care percepe evenimentele istorice ca *teofanice*, ca manifestând voia lui Dumnezeu și providența (Eliade 1954: 102). Întregul vieții creștine este simțit ca o tânjire escatologică spre Împărăție, Judecată și Învierea morților. Această aspirație este, de fapt, totuna cu dorința de a crește în comuniunea cu Dumnezeu și cu celelalte ființe omenești.

[209] Cf. Galateni 4: 4–7 și referința la „plinirea vremii".

Concluzii

În gramatica palimpsestelor, în care miturile și motivele migrează și sunt apropriate, prin hibridarea și concilierea materialelor mai vechi și mai noi, dialogismul oferă un cadru de referință foarte folositor.

Un argument mai general al acestui capitol ține de specificitatea dialogismului creștin-ortodox, care ar putea fi văzut ca oscilând între recuperarea polemic-transformativă și reciclarea enunțurilor, discursurilor și viziunilor despre lume anterioare. Acesta operează prin „răscumpărarea" hipotextelor în timp ce își marchează cu fermitate propria diferență semantică și prin felul în care stabilește relații (inter)personale cu personajele fictive și autorii istorici. Creștinii sunt chemați să răscumpere vremea (*Efeseni* 5: 16) dar și istoria textuală, prin felul în care evocă și îmbrățișează, cu discernământ (*diakrisis*), și cu diferența/ deviația de rigoare, tradiția literară. Astfel, rescrierea diferențială din perspectiva unei adeziuni creștine de cel mai conservator tip (răsăritean, ortodox) generează, cumva paradoxal, o ambiguitate poetică autentică. Acest procedeu confirmă faptul că „dialogurile literare autentice" (Fishelov 2010: 15) și „dialogurile epistemice" (Cowart 1993: 198) nu trebuie să fie neapărat consensuale. În același timp, intertextele și rescrierile funcționează ca semne în ceea ce Michael E. Moriarty (1996) a numit „semiotica literaturii universale".

Deși rescrierea din *Three Descents* este agonistică (prin demotivarea scenariului mitic eroic și șamanic), ea rămâne substanțial dialogică. Rescrierea emerge ca o re-enunțare și o re-formulare a pre-textelor, de care rămâne dependentă, oricât de mare ar fi diferența semantică generată prin intertextualitate. Revizitarea descinderilor mitice reprezintă ocazia pentru o rescriere contemporană care este ireductibilă la deconstrucția sau revizuirea postmodernă. În schimb, acest tip de palimpsest se modelează după tipurile tradiționale de comentariu/ metatext (ca midrash-ul rabinic și interpretarea patristică), înscriind astfel, în mod dialogic, subiectivitatea și identitatea vorbitorului în textura înțelepciunii moștenite. Între *teologumene* și sfintele taine, Scott Cairns privește poemele ca inerent dialogice și deschise, ca niște cvasi-epifanii sau revelații întrezărite și descoperiri provizorii.

Creația poetică este percepută de poetul ortodox post-postmodernist ca fiind parte din calea ascetică și din efortul de a dobândi *phronema* sau „mintea" Bisericii (Vlachos 1998), cu alte cuvinte maniera ortodoxă de a citi lumea dar și literatura (și cultura) lumii.

Bibliografie

Alfeyev, Ilarion. 2009. *Christ the Conqueror of Hell: The Descent into Hades from an Orthodox Perspective.* New York: Saint Vladimir's Seminary Press.

Bakhtin, M.M. 1981. *The Dialogic Imagination,* edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: Texas University Press.

Biblia sau Sfânta Scriptură. 2018. București: Editura Institutului Biblicși de Misiune Ortodoxă.

Bloom, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.

Brunel, Pierre. 2008. *Invocarea morților și coborârea în Infern.* Traducere de Aurora Băgiag (cap. I-VI) și Cristina Chirteș (cap. VII-XII). Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Cairns, Scott. 1999. "Image unto Likeness: The Body Breathing Again". *Image. A Journal of the Arts and Religion.* 22 (Winter / Spring). 61-63.

Cairns, Scott. 2002. *Philokalia: New and Selected Poems.* Lincoln: Zoo Press.

Cairns, Scott. 2005. *Statement on Poetics*. http://www.poetrynet.org/ month/archive/cairns/index.htm (accessed 19 June 2013).

Cairns, Scott. 2006. *Compass of Affection: Poems New and Selected.* Brester: Paraclete Press.

Cairns, Scott. 2009. *Flesh Becomes Word: The Incarnational Poetry of Scott Cairns*. 12 December. http://www. ancientfaith. com/ podcasts/ cairns/advent (accessed 19 June 2013).

Cairns, Scott. 2010. "The Feast of the Transfiguration." *Huffington Post*. August 6. 1-2.

Coman, Ioan G. 1995. *Probleme de filosofie și literatură patristică.* București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR.

Couliano, Ioan Petru. 1991. *Out of this World: Otherworldly Journeys from Gilgamesh to Albert Einstein.* Boston: Shambhala.

Cowart, David. 1993. *Literary Symbiosis. The Reconfigured Text in Twentieth-Century Writing*. Athens and London: The University of Georgia Press.

Eliade, Mircea. 1954. *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*. Translated by Willard R. Trask. New York: Harper and Brothers.

Fishelov, David. 2010. *Dialogues with / and Great Books: The Dynamics of Canon-Formation.* Oregon: Sussex Academic Press.

Fokkema, Douwe. 2000. "The Concept of Rewriting". In *Cercetarea literară azi. Studii în onoarea profesorului Paul Cornea* edited by Liviu Papadima and Mircea Vasilescu. Iași: Polirom. 139-145.

Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests: Literature in the second degree*. Translated by Chana Newman & Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.

Hamalis, Perry T. 2008. "The Meaning and Place of Death in an Orthodox Ethical Framework". In *Thinking through Faith: New Perspectives from Orthodox Christian Scholars* edited by Aristotle Papanikolaou and Elizabeth H. Prodromou. New York: Saint Vladimir's Seminary Press. 183-218.

Hungerford, Amy. 2010. *Postmodern Belief: American Literature and Religion since 1960.* Princeton: Princeton University Press.

Larchet, Jean-Claude. 2005. *L'inconscient spirituel.* Paris: Cerf.

Larchet, Jean-Claude. 2012. *Life after Death according to the Orthodox Tradition.* Translated by G. John Champoux. Rollinsford, NH: Orthodox Research Institute.

Mey, Jacob L. 1999. *When Voices Clash. A Study in Literary Pragmatics.* Berlin, New York: Mouton de Gruyter.

Monte, Michèle. 2007. "Poésie et effacement énonciatif." *Semen* http://semen.revues.org/6113. (accessed 17 September 2013).

Morales Harley, Roberto. 2012. "La *katábasis* como categoría mítica en el mundo greco-latino." *Káñina, Revista Artes y Letras*, Universidad Costa Rica. XXXVI (1). 127-138.

Moreira, Isabel and Margaret Toscano (eds.). 2010. *Hell and Its Afterlife: Historical and Contemporary Perspectives*. Farnham and Burlington: Ashgate Publishing.

Ovidiu (Publius Ovidiu Naso), 1959. *Metamorfoze*. Traducere, studiu introductiv și note de David Popescu. București: Editura Științifică.

Parpală, Emilia. 1994. *Poezia semiotică. Promoția 80.* Craiova: Sitech.
Parpală, Emilia. 2015. "Speech Acts in Postmodern Poetry." In *Contextual Identities: A Comparative and Communicational Approach*, edited by Emilia Parpală and Leo Loveday. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. 190-213.
Parpală, Emilia. 2017. "Transpersonal Poetic Communication". In *New Semiotics between Tradition and Innovation. Proceedings of the 12th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS / AIS)*. Sofia: New Bulgarian University, 2014, 16-20 September, edited by Kristian Bankov *et al.* Sofia: IASS Publications & NBU Publishing House. 173-182.
Popescu, Carmen. 2014. "Subjectivity and the Dialogic self. The Christian Orthodox Poetry of Scott Cairns and Cristian Popescu". In *Literature as Dialogue: Invitations Offered and Negotiated*, edited by Roger D. Sell. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins. 197-218.
Popescu, Carmen. 2016. *Intertextualitatea și paradigma dialogică a comparatismului.* Craiova: Editura Universitaria.
Popescu, Carmen. 2017. "Intertextuality in Literary Comparisons. A Dialogical and Communicational Reassessment." In *Le comparatisme comme approche critique / Comparative Literature as a Critical Approach* edited by Anne Tomiche. Paris: Classiques Garnier, Collection Rencontres – Littérature générale et comparée. 287-303.
Pike, David L. 1997. *Passage through Hell: Modernist Descents, Medieval Underworlds.* Ithaca: Cornel University Press.
Remak, Henry H.H. 1961. "Comparative Literature: Its Definition and Function." In *Comparative Literature: Method and Perspective*, edited by Newton Stallknecht and H. Frenz. Illinois: Southern Illinois University Press. 3-37.
Rose, Seraphim. 1980. *The Soul after Death: Contemporary "After-death" Experiences in the Light of the Orthodox Teaching on the Afterlife*. Platina: Saint Herman of Alaska Brotherhood.
Sakharov, Sophrony (Archimandrite). 1991. *The Monk of Mount Athos: Staretz Silouan, 1866-1938.* Translated by Rosemary Edmonds. New York: Saint Vladimir's Seminary Press.
Schmemann, Alexander. 2003. *O Death, where is Thy Sting?* New York: Saint Vladimir's Seminary Press.

Sell, Roger D. 2000. *Literature as Communication.* Amsterdam: John Benjamins.
Sell, Roger D. 2011. *Communicational Criticism.* Amsterdam: John Benjamins.
Sirul, Isaac (Sfântul). 2007. *Cuvinte către singuratici despre viața duhului, taine dumnezeiești, pronie și judecată*, Partea II. Traducere de Ioan Ică Jr. Sibiu: Deisis.
Vergilius (Maro), Publius. 1997. *Bucolice. Georgice.* Postfață și traducere din limba latină: G. I. Tohăneanu. Note și comentarii, glosar: Ioan Leric. Timișoara: Editura Amarcord.
Vergiliu, 1980. *Eneida.* Ediție critică. Traducere de George Coșbuc. Ediție îngrijită, note și prefață de Stella Petecel. București: Editura Univers.
Vlachos, Hierotheos. 1998. *The Mind of the Orthodox Church*. Translated by Esther Williams. Levadia: Birth of the Theotokos Monastery.
Ware, Kallistos. 1963. *The Orthodox Church.* Harmondsworth: Penguin Books.
Ware, Kalistos. 2000. *The Inner Kingdom.* New York: Saint Vladimir's Seminary Press.
Weigand, Edda. 2013. "Words between Reality and Fiction." In *Language and Dialogue. Special Issue: Literary Linguistics* edited by Anja Müller-Wood. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins. 147-163.

View publication stats